

مجلة الفكر والفن المعاصر

لقاهرة

العدد (١٥١) يونية ١٩٩٥

محمود درويش

عصفور الجنة أم طائر النار

رؤية عربية

بأقلام ١٤ ناقدا



مذابح الكنيسة في عصر العلم

الغلاف الأول

محمود درويش (١٩٤٢ -)

القلعة

مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب



العدد (١٥١) يونية ١٩٩٥

الثمن فى مصر: جنيهاً

العراق - ١٥٠٠ فلس - الكويت ١,٢٥٠ دينار - قطر ١٥ ريال - البحرين ١,٥٠٠ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار - السعودية ٢٠ ريال - السودان ٤٧٠٠ ق - تونس ٤ دينار - الجزائر ٢٨ دينار - المغرب ٤٠ درهما - اليمن ١٠٠ ريال - ليبيا ١٦٠ دينار - الإمارات ١٥ درهما - سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال - غزة والضفة والقدس ٢٥٠ سنتا - لندن ٤٠٠ بنس - الولايات المتحدة دولاران.

الاشتراكات فى مصر :

عن سنة (١٢ عددا) ٢٤ جنيها مصريا شاملا البريد.

الاشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عددا] :

- البلاد العربية: افراد ٢٠ دولار، فيئات ٥٢ دولار شاملة مصاريف البريد.
- أمريكا وأوروبا: افراد ٤٨ دولار، فيئات ٧٠ دولار شاملة مصاريف البريد.

العنوان: مجلة القاهرة - جمهورية مصر العربية - القاهرة -

١١١٧ كورنيش النيل - فاكس ٧٥٤٢١٣ ت/ ٥٧٨٩٤٥٥

المادة المنشورة مكتوبة خصيصا للمجلة، وتعتبر عن آراء أصحابها ولا ترد فى حالة عدم النشر. المراسلات باسم رئيس التحرير.

المنشور

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

غالى شكرى

مدير التحرير

عبد جبير

المستشار الفنى

حلمى التونى

السكرتارية الفنية

التحرير

مهدى محمد مصطفى

التنفيذ

صبرى عبد الواحد

مادلين أيوب فرج

الطباعة

فتحي عبد الله

السماح عبد الله

المصاحفات	v
الفصول والغايات	١٥
المراجعات	٢٢

من المحرر

كسر التابوهات

نشرت مجلة «دير شبيجل» أكبر المجلات الألمانية الأسبوعية في عددها رقم (٢٠) المؤرخ ١٥ / ٥ / ١٩٩٥ مقالا حول مقاومة الدولة والمثقفين المصريين لتيارات الإرهاب السياسي باسم الدين تناولت فيه مواقف مجلة «القاهرة» كمثال بارز على الموقف الثقافى المصرى من هذا الإرهاب.

ويأتى هذا المقال الأجنبى ليدل على أهمية الدور الذى تقوم به إحدى المجلات الثقافية المصرية فى الخارج كواجهة حضارية مشرقة تدافع عن العقلانية والتنوير.

وحين يصل صوت «القاهرة» بهذه القوة إلى العالم، فإن الفضل يعود - أولا - إلى الكتيبة الشجاعة من المثقفين المصريين والعرب، الذين يساهمون بروايم العميقة وأقلامهم الجسورة فى «القاهرة» لتبديد الظلمة الطاغية. كذلك يعود الفضل إلى وزاره الثقافة، والهينة العامة للكتاب التى تأخذ على عاتقها مسئولية المجلات الثقافية باعتبارها جزءا لا يتجزأ من مشروعها الثقافى. وفيما يلى النص الكامل لمقال «دير شبيجل».

تجاوز الحدود

وجهة نظرم - ولقد أثار النشر غير المتوقع للكتاب قادة الأصوليين، فيقول الشيخ عبدالحميد كشك، الحكومة تدبر مواجهة سرية ضد الإسلام الصحيح، ذلك الشيخ الذى استحسن مقتل الرئيس أنور السادات باعتباره عملا خيريا وهو يصرخ: «لقد أعلنوا الحرب على دعاة الإسلام الصحيح»، ويقول المفكر الإسلامى البارز، محمد عمارة: «وصل تبادل الضربات بين الدولة والأصوليين ذروته ولأول مرة يتم تجاوز الحدود المتعارف عليها».

وفى الواقع تبدى الدولة المصرية مواجهة للهجوم الأيديولوجى للأصوليين ومقاومة حادة، مما يعنى فرصة مناسبة

كتاب «الشعر الجاهلى» للكتاب طه حسين، وقد اعتبر هذا الكتاب منذ صدوره إلى الآن كتاب زندقة وكفر.

وقد اشتهر كتاب «الشعر الجاهلى» فى مصر شهرة آيات شيطانية لسلطان رشدى فى بلاد أخرى. ومنذ عصر الملكية يعتبره «الوعاظ» نموذجاً للفكر المعادى للإسلام، ويمثل عنوانه بالنسبة لأى مصرى غير متعلم رمزا للكفر والزندقة.

فى هذا السياق يوجه «حماة العقيدة» هجومهم على الكتاب خاصة الفصل الذى يبحث فى لغة القرآن على أسس نقدية ويطنن فى قداسته - من

قشهد الناشر «محمد مبدولى» إقبالا على مكتبته لم يسبق له مثيل. وعبر عن دهشته من داخل مكتبته الكائنة بميدان «سليمان باشا» وسط القاهرة بقوله: «لقد حدثت قفزة هائلة فى بيع الكتاب، طلبه يرتدون الجينز، وسيدات يرتدين الحجاب، ورجال يرتدون بذلات سوداء يتجاذبون من يده عدد «أبريل» من مجلة «القاهرة». واشترى كثير من زبائنه أكثر من نسخة، من فوق الرصيف المواجه لمكتبته الذى يفرشه عماله بالإصدارات الجديدة».

وسبب الإقبال أن المجلة قد أصدرت عددا خاصا يحتوى على طبعة كاملة من

DER SPIEGEL

AUSLAND

Ägypten

Dämme gebrochen

Verbotene Bücher und Filme werden demonstriert freigegeben – der Staat wehrt sich gegen fundamentalistische Zensuren.

Der Buchhändler Mohammed Madbuli hatte einen solchen Ansturm lange nicht erlebt. „Das ist ja ungeheuerlich“, staunte er in seinem Laden am Suliman-Pascha-Platz im Zentrum von Kairo. „Jetzt bricht ein Boom in unserer Branche aus.“

Studenten in Jeans, Frauen mit Schleier und Gerede in dunklen Anzügen rosen Madbuli die April-Nummer der Zeitschrift *El-Kahira* aus der Hand. Andere Kunden zogen gleich mehrere Exemplare aus einem meterhohen Stapel, den Madbuli Geheften neben anderen Neuerscheinungen auf dem breiten Bürgersteig vor dem Geschäft aufgetürmt hatte.

Der Andrang galt einer literarischen Sensation. *El-Kahira* hatte aus seiner neuesten Ausgabe ein dickes Sonderheft gemacht – es enthielt den kompletten Nachdruck eines Buches, das seit Jahrzehnten als göttlich-erleuchtet und fälschlich verpörrt war. „Die vor islamische Dichtung“ des verstorbenen himmlischen Islam-Wissenschaftlers und Schriftstellers Taha Hussein.

Das Werk ist in Ägypten ungefähr so bekannt wie anderswo Salman Rushdies „Satansische Verse“. Fundamentale Prediger hatten das Buch schon seit Königzeiten als Inbegriff angeblicher islamfeindlicher Agitation verurteilt – der Titel gilt jedem Feindlichen als Symbol der Gottlosigkeit.

Dabei nahmen die religiösen Gralshüter lediglich Anstoß an einem Kapitel, in dem das Arabisch des Koran kritisch untersucht und damit, wie sie meinen, entheiligt wird. Nach islamischen Glauben hat der Erzengel Gabriel dem Propheten Mohammed den heiligen Text übermittelt.

Die unerwartete Publikation alarmierte die fundamentalistischen Wortführer. „Die Regierung macht heimlich



Kinobesucher, Polizei in Kairo: Lob von der Ehefrau des Präsidenten

Front gegen den wahren Islam“, grünte sich der Prediger Abd el-Fatmid Kisch. Dem Gerede, der die Ermordung des Präsidenten Anwar el-Sadat 1981 als „gutes Werk“ begrüßt hatte, schwang Schlimmes: „Den Vertretern der reinen Religion wird der Kampf angesetzt, die Menschen sollen mit einem zahnlosen Islam abgespeist werden.“

„Der Schlagabtausch zwischen dem Staat und den Fundamentalisten hat einen Höhepunkt erreicht“, erkannte auch der prominente Islam-Analytiker Mohammed Imara. „Zum ersten Mal brechen Dämme, die für die Ewigkeit gebaut schienen.“

Tatsächlich scheint der ägyptische Staat entschlossen, der ideologischen Offensive der Fundamentalisten stärkeren Widerstand entgegenzusetzen – gute Zeiten für Freigeister am Nil. Seit kurzem werden sogar wieder die Bücher des liberalen Autors Farag Foda verkauft, der von Terroristen 1992 erschossen worden war, weil er sich den radikalen Islamisten politisch entgegengestellt hatte.

Ausgerechnet am 15. April, dem Osterfest der von den Fundamentalisten bedrängten koptischen Christen, durfte auf richterlicher Entscheidung zum ersten Mal seit Monaten wieder der Film „El-Mohadschir“ (Der Emigrant) des liberalen Regisseurs Jussuf Schahin in Kairoer Kinos gezeigt werden. Die Aufführung

war Anfang Januar auf Druck islamischer Ultras verboten worden, da in dem Streifen, einer Parabel auf die Josephgeschichte, angeblich atheistische und zugleich koranische Gestalten verunglimpft würden.

„Der Sieg Schahins ist ein Sieg für Freiheit und Vernunft“, pries der linke Verleger Ghail Schukri das „fortschrittliche Verhalten der zuständigen Regierungsstellen und unserer unbestechlichen Richter“.

Die neue Liberalität genießt allernächste Protektion. Suzanne Mubarak, Ehefrau des Staatspräsidenten, sah sich den freigegebenen Film mit großem Gefolge an. „Die Kritiker haben „El-Mohadschir“ offenbar gar nicht gesehen“, rügte die demonstrativ ohne Kopfkopf auftretende First Lady hinterher. „Das Werk ist gut.“

Über Nacht erschienen Bücher im Handel, die zum Teil Jährhundert unter Verschluss gehalten worden waren wie die linguistisch verworrene Studie „Einführung zur Philologie der arabischen Sprache“. Die Abhandlung wurde bisher nur deswegen nicht verkauft, weil ihr Verfasser Louis Awad ein Christ war. Und Christen sollen sich nicht Auffassungen islamischer Radikaler nicht anmaßen. Ein Urteil über die Sprache des Koran abzugeben.

Dabei standen die unterdrückten Bücher und Filme oft gar nicht mal auf dem Index der staatlichen Aufwacher, die eher an Nacktem Anstoß nahmen. Die literarischen Zensoren wirkten vielmehr in der Äzhar-Universität, der einflussreichen Hochburg islamischer Gelehrsamkeit in Kairo.

Die über tausend Jahre alte Hochschule, die Spenden wohlhabender Moslems aus aller Welt erhält, hat ihren Einfluss auf das kulturelle Leben Ägyptens allerdings verstärkt. Die Urteile einer ihrer

Koranglehren fielen in letzter Zeit zunehmend restriktiver aus – und schälten eine geistige Rechtfertigung zu liefern für jene Fanatiker, die Ägypten mit Gewalt in einen islamistischen Gottesstaat verwandeln wollen.

Liberaler Intellektuelle beklagten, die Verdammung durch die Schriftgelehrten komme oft einem Todesurteil gleich. Sowohl Werke Fodas als auch des Nobelpreisträgers Naghib Mahfuz litten keine Gnade vor den religiösen Schlichtern von Al-Azhar, Gadd el-Hak, der die Beschneidung der Klitoris schon für den religiösen Pflichten für Frauen erlöste.

Besonders peinlich für die Regierung war ein Gutachten des Großschieks von Al-Azhar, Gadd el-Hak, der die Beschneidung der Klitoris schon für den religiösen Pflichten für Frauen erlöste. Den grausamen Eingriff missen allein in Ägypten täglich Tausende von Mädchen erdulden. Der für Familienplanung zuständige Bevollmächtigte hat ein Verbot der weiblichen Beschneidung verlangt.

Die Behörden, auf gutes Einvernehmen mit den Koranglehrern bedacht, nahmen deren Gutachten gewöhnlich respektvoll hin; die Beamten schritten auch nicht ein, wenn Äzhar-Zensuren Werke konfliktierten.

Neuerdings aber werden die Verbote der Islam-Hochschule, die indeswies die Ausbildung von einer Million Schülern und Studenten kontrolliert, nicht mehr ohne weiteres hingenommen. Präsident Husni Mubarak stellte öffentlich klar: „Al-Azhar ist nicht befugt, Bücher zu erlauben oder zu verbieten. Das ist ausschließlich Sache des Staates.“



Suzanne Mubarak



Verhaftete Fundamentalisten mit Gewalt zum Gottesstaat

* Vor dem „Kissim“, gezeigt wird der Film „Der Emigrant“ von Jussuf Schahin.

للمفكرين المتفتحين على ضفاف النيل. فمئذ فترة وجيزة أعيد طباعة كتب الكاتب الليبرالى «فرج فودة» الذى أطلق الإرهابيون الرصاص عليه عام ١٩٩٢م بسبب موقفه وآرائه المعارضة للإسلاميين المتطرفين.

وفى يوم ١٥ إبريل الموافق لعيد المسيحيين الأقباط سمح - بناءً على حكم قضائى - بعرض فيلم «المهاجر» لمخرجه «الليبرالى» يوسف شاهين فى دور السينما المصرية بعد شهر من إيقاف عرضه منذ يناير، بسبب ضغط المتشددى الإسلاميين ودعواهم بأن قصة الفيلم مأخوذة عن قصة النبى «يوسف» فى التوراة والقرآن. وقد أشاد الكاتب اليسارى غالى شكرى بقرار العرض بقوله: انتصار يوسف شاهين انتصار للحرية والعقل وإجراء تقدمى لحكومتنا الحالية ولقضائنا النزيه.

وهكذا تحظى الليبرالية الجديدة بحماية ودعم قويين، حيث حضرت السيدة «سوزان مبارك» قريبة الرئيس عرض الفيلم وسط موكب ضخمة. وألقت باللوم على معارضى الفيلم بقولها: «من الواضح أنهم لم يروا فيلم المهاجر على الإطلاق». إنه عمل فنى جيد.

وهناك عديد من الكتب التى تباع سرًا بسبب منعها ومصادرتها لسنوات مضت مثل الدراسة اللغوية القيمة «مقدمة فى فقه اللغة العربية» للويس عوض الذى منع من الأسواق لأن مؤلفه مسيحي والمسيحيون لا يحق لهم تقييم أو إصدار أحكام حول لغة القرآن من وجهة نظر المتشددى الإسلاميين. ولم يحدث من قبل أن أجاز رقباء الدولة تلك الكتب والأفلام المضطهدة، بل كانوا يهاجمونها بصراحة كاملة. أما الرقباء على الأعمال الأدبية فنفوذهم أقوى فى جامعة الأزهر «قلعة التعليم الإسلامى بالقاهرة» ذات التأثير الواسع النطاق. وقد زادت أهمية تلك المؤسسة بسبب التبرعات التى تحصل عليها من أغنياء المسلمين فى كل بقاع العالم. وقد زاد نفوذها وتأثيرها على الحياة الثقافية فى مصر.

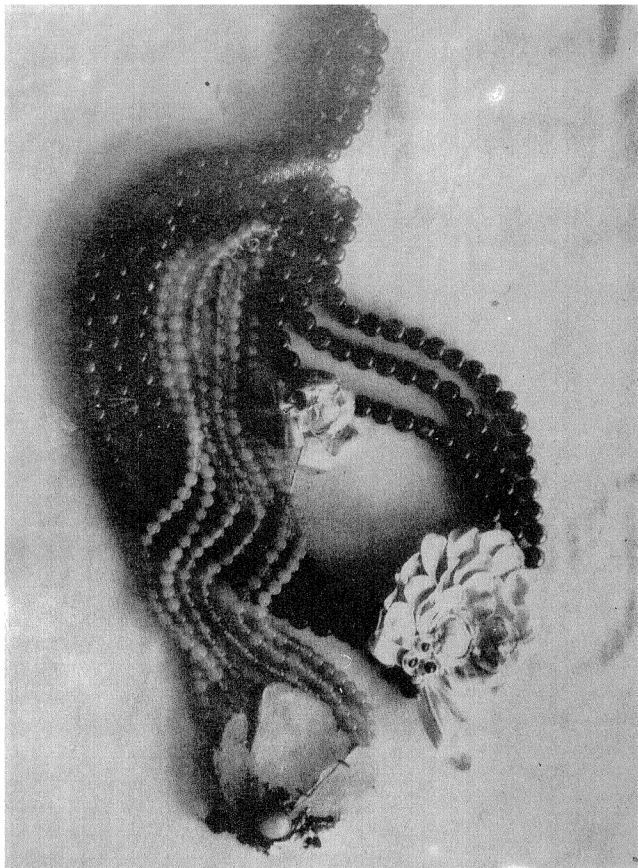
وقد ضيقّت أحكام وقضاوى بعض علمائها مؤخرًا من حرية الكتابة والنشر بدرجة أكبر عن ذى قبل. وبدت مسوغًا للمتطرفين الذين يريدون تحويل مصر بالقوة إلى دولة إسلامية، ويشكو المفكرون الليبراليون من أن اتهامات علماء الدين لهم لا تختلف فى خطورتها عن الحكم

بالإعدام، وأن كتب فرج فودة ونجيب محفوظ الحائز على جائزة نوبل لم تكل «رافة» قضاة الأزهر المغالين فى أحكامهم.

وقد أساءت فتوى شيخ الأزهر جاد الحق على جاد الحق بشدة إلى الحكومة المصرية، وللخاصة باعتبار أن ختان المرأة واجب دينى، ذلك الفعل البشع الذى يتعرض له يوميًا آلاف البنات فى مصر. بينما طالب وزير السكان المسئول عن تنظيم الأسرة منع ختان البنات.

والسلطات المصرية تحتمى بالتوافق مع علماء الدين وتبدي احترامها المعتاد لفناهم. ولا يقدم موظفوها على أى إجراء إذا ما تعلقت فتوى رقباء الأزهر بمصادرة الأعمال الفنية والأدبية إلا أنه مؤخرًا لم تعد قرارات الأزهر بالمتع سارية رغم أن الأزهر يسيطر على التدريس لأكثر من مليون تلميذ وطالب فى أنحاء مصر. وقد أعلن الرئيس مبارك صراحة أن الأزهر ليس مختصًا بمنع الكتب أو التصريح بها فهذه أمور من اختصاص الدولة. ■

ترجمة: أمينة شرفة



تصميم حلى للفنانة إحسان ندا

المواجحات

محمود درويش

عصفور الجنة أم طائر النار؟

٩ عصفور الجنة أم طائر النار؟ غالى شكرى. ٢٢ تلاحم عسير للشعر وللذاكرة الجمعية ، إدوارد سعيد. ٢٦ خيار السيرة واستراتيجيات التعبير، صبحى الحديدى. ٢٨ الحادثة فى شعر محمود درويش ، رمضان بسطاويسى محمد. ٣٣ « مسار النأى.. مدار الغياب»، عن شهادة محمود درويش فى ديوانه الأخير: لماذا تركت الحطان وحيدا، حسين حموده. ٣٤ الجملة فى شعر محمود درويش، صلاح فاروق. ٣٦ ثنائية الأرض / المرأة وانتهاك المقدس قراءة فى ديوان «أعراس»، عبد العزيز موافى. ٧٠ محمود درويش ومواقف القصيدة. جماليات الزمن النصي.. مقارنة وصفية سيميائية، عبد الله السمطى. ٩٠ الوعى والحساسية، شعر محمود درويش، مرحلة ما بعد بيروت، محمد فكرى الجزار. ١٠٢ من لهجة الخطابة إلى لغة الحياة «ورد أقل.. نموذجاً»، محمد السيد إسماعيل. ١١١ المونولوج والديالوج قراءة فى ديوان محمود درويش مجدى احمد توفيق. ١٢٢ اللغة مثل فلسطين توحد ما لا يتحد، إبراهيم مهوى. ١٢٦ أحمد الزعتر، محمد إبراهيم الحاج صالح. ١٣٤ الحطان يقتحم الأشباح، وائل غالى.



محمود درويش

(١)

الموقف يجب أن نميز بينهما تمييزاً دقيقاً حتى حين ترمى القصيدة بظلالها الشعرية على الموقف أو حين تتداخل خيوط المواقف في نسج الشعر.

ويختلف الشاعر وشعره، بالنسبة للقضية الفلسطينية، بين أن يكون هو نفسه فلسطينياً وبين أن يكون من هوية أخرى، فالشاعر الفلسطيني لا ينتمي إلى القضية الفلسطينية كأى شاعر آخر يناصر الحق والعدل، وإنما هو فى واقع الأمر ينتمي إلى ذاته باعتباره هو القضية ولا يحتاج إلى مبررات أيديولوجية للوقوف إلى جانبها. إن مجرد وجوده هو القضية. لذلك لم تكن المقاومة، حين أطلقنا هذه الصفة على الشعراء الفلسطينيين هي قذف جنود الاحتلال بالحجارة الشعرية (من هجاء وقصص وتحريض) بل كانت القصيدة ذاتها بكل ما تحمله من تراث فى اللغة والزمان والمكان هي «المقاومة»، حتى ولو غنى الشاعر لحبيته أو نعى والدته أو هنا طفله بعيد ميلاده. القصيدة ذاتها هي الوجود

ليس من شاعر ظلّمته السياسة قدر ما ظلّمت محمود درويش، فقد لعبت فى حياته دور الغمامة التى حجبت أحياناً وجهه الشعرى الأهم.. فبالرغم من نبالة القضية الفلسطينية وشرف الانتماء إليها، إلا أن درويش صاحب المهوية الاستثنائية كان يدرك الحدود الفاصلة بين الإبداع والموقف السياسى. كان يعطى ما لقيصر لقيصر وما للشعر للشعر، فإذا تطلب الكفاح من أجل القضية حزباً أو أيديولوجية أو سجوناً أو معتقلات لا يتردد فى اتخاذ الموقف الصحيح إلى جانب شعبه. أما الإبداع فشئ آخر لا يخلط بين متطلباته ومقتضيات السياسة، حتى ولو كان فى السياسة ما يفرى بالجماهيرية والذئوع وسعة الانتشار.

لذلك كان شعره من قبل أن يغادر الأرض المحتلة إلى اليوم بحاجة إلى رؤى جديدة لإعادة التقييم فى ضوء الشعر لا تحت أضواء السياسة.

وبالطبع، فمحمود درويش شخصية واحدة، ولكننا حتى لا نظلم القصيدة أو

عصفور
الجنة
أم طائر
النار؟

غالى شكرى

حتمية بأن يكون الشاعر واعياً بذلك، بل ودون أية حتمية في الصيرورة التي آل إليها هذا المشروع.

ونحن نستطيع أن نتعرف على هذه الملامح بواسطة السلب، فنقول إنه رفض منذ البداية المبكرة المنطق الفني للتصوير (= الخارجى المباشر أو الذاتى الداخلى) أى أنه يرفض ما هو قائم بالفعل خارج الإرادة لأنه يصنع «الصورة» غير القائمة سواء فى الزمان أو فى التاريخ أو فى الفكر. ولكنه فى المقابل لا يصنع الصورة - المثال. وهكذا فقد نجا من الهباء ومن اليوتربيا معاً. ومن هنا لم يستبدل الأيديولوجيا بالشعر. ومن ثم انفتحت عن الشعر آليات «التعبير» التي تقضى إلى رحاب المطلقات الرومانسية الشهيرة.

كذلك - بمنطق التعرف السلبى ذاته - رفض محمود درويش الإيقاع الموازى للصوت الخارجى أو الصوت الداخلى حتى لا يتورط فى آليات «التحريض» المستمدة من أصوات جازفة للجماعة أو صوته السياسى الخاص. ومن هنا لم يقع أسيراً لمغريات «التحريض» باسم الجماعة أو باسمه الشخصى، ومن هنا أيضاً كان «الصوت المركب» فى البنية الداخلية لشعر تلك المرحلة، وليس الصوت المنفرد الذى يميز القصيدة الغنائية عامة أو تعدد الأصوات الذى يميز الغناء الشعري فى المسرح.

ثم رفض محمود درويش المنطق السحرى فى بناء القصيدة الغنائية المبكرة حين رفض سياق التعويذة أو النبوءة، فهر الشاعر الوحيد من الرواد - بالمعنى الذى سقته للريادة منذ قليل - الذى رفض

الخرافة السرية لمحتوات اللغة وتراكيب ما ورائتها.

لذلك لم يحفل محمود درويش فى تلك المنطقة المبكرة بسمات الريادة فى حركة الشعر الحديث وقد تراكمت حتى أمتست معجماً من لغة الحياة اليومية ولغة الأساطير والرموز الشعبية ولغة الطقوس كاليانينات الشعرية. كانت «اللغة» هى الأرق الذى يعذب الشاعر وبضديه وهو يتنسم مفرداتها وإيقاعاتها من مسودع الآتى غير الزمانى والزمان غير المكانى دون أن يستحلب الأسطورة أو يجتر التاريخ.

هذه اللغة لم تعد حكراً لمرحلة يعينها لغنائية درويش، ولم تعد امتيازاً لشعره، بل فرضت نفسها على مختلف مراحلها التالية، ومهدت لبعضها كما فرضت نفسها على قطاعات واسعة من الأجيال الجديدة. أى أنها - وبالتراكم - مثلت إضافة نوعية إلى الريادة بحيث لم تعد هذه من علامات المجموعة التي بدأت المشروع الشعري الجديد على الصعيد التاريخي، وإنما أضحت الريادة من علامات أى نقلة نوعية فى نسج هذا الشعر. هذه النقطة هى التي تقتصر على الشاعر صاحب المشروع فتحتهه الشعرية، مهما كان دوره متقدماً أو متأخراً فى مسلسل الأجيال.

والمشروع الشعري لا يولد فى الرعى دفعة واحدة، وهو ليس رؤية مسبقة أو جاهزة سلفاً، للتجربة الشعرية. لذلك أقول إن لغة القصيدة الغنائية الأولى لمحمود درويش تحمل فى تضاعفها الملامح العامة لمشروعه الشعرى دون أية

وهى المفارقة. وهو المعنى الذى بلغ أوج تجسيده الجمالى فى المرحلة الأولى لمحمود درويش بدءاً من مجموعته الأولى «أوراق الزيتون» حتى مجموعته «العصافير تموت فى الجليل». هذا هو الزمن البكر لقصيدة درويش الغنائية التي تشبه عصفور الجدة المغموس ريشه فى مهرجان الألوان والمبال صوت به بأنداء الفجر قبل الغزو العالى من أشعة الشمس والغزو السفلى من أنفاس البشر. وللوهلة الأولى لم يستجيب الشاعر لمغريات «النمط» الفنى أو الأيديولوجى، فبالرغم من قرب القصيدة من تخوم الرمانسية (الأقطة فى ذلك الوقت ولكنها المؤثرة فى الوقت نفسه على بعض رواد الشعر الحديث) إلا أن خياله المرتبط عفويًا - أى دون قصد مقصود حتى لا أقول دون وعى - بعناصر الطبيعة الصامتة والطبيعة الحية سواء بسواء كان يخترن من الصور البسيطة ونفاصيل الأشياء ودفائق المرنثات ما يحول دونه وتكون، مشهد عام للوجدان الرومانسى، كان درويش عميق الانصات للحوار السرى بين الإنسان والطبيعة وسريع الانقطاع لهمسات المعانى الملتبسة فى تراكيب اللغة. أى أنه رغم اقتراض «البساطة» فى القصيدة الغنائية جاءت قصيدته باصطياده غير المألوف من أعماق العادى والمألوف كياناً مفتوحاً على الدلالة المجردة فى قلب الصورة المجسدة. وهى الصورة التي أمتست لغته من ترابط الإيقاع والدلالة. لم يكن البحر أو مجزواته سيّد المعنى، وإن كان

عصفور الجنة أم طائر النار؟

وبين المشهدين - مغادرة الأرض المحتلة والاستقالة - كان الكثيرون ممن يتابعون متغيرات القضية الفلسطينية - يرددون كلما أوشكت القضية أن تحلّ سؤالا مكيّفاً وكأنهم يلعبون الشاعرة: ماذا سيؤول محمود درويش الآن؟ ماذا سيكتب؟

ذلك كله لأنهم ألحقوا الشعرى بالسياسي، ولم يميزوا أصلاً بين حدود الموقف وحدود القصيدة. ولم يدركوا ما أدركه درويش منذ البداية أنه هو القضية. ولأنه شاعر فلسطيني فهو لا يحتاج إلى مبررات أو براهن للدفاع عن فلسطين. يكفيهِ فحسب أن يكون شاعراً كبيراً لتكون قضيته بحجمه في الشعر والحياة معاً.

وكيفنا نحن قراءه أن نكتشف الشعر الذي لم يسوقف عند حدود الغناء في مرحلته الأولى التي شتد عصارته إلى بقية المراحل. وهي المراحل التي اكتسبت الزمعية الاستثنائية للشاعر وريحاً منها - ولا نزال - المزيد من الشعر الكبير الذي احتل لنا مكانة مرموقة على خريطة الشعر الإنساني (أو العالمي كما يحب البعض هذه الصفة).

(٢)

أيّاً كانت الاعتبارات الذاتية التي قرر محمود درويش في صوتهاء والخروج، من الأرض المحتلة، وأياً كانت الاعتبارات التي أسس عليها المثقفون والسياسيون مواقفهم من هذا الخروج، فإن للشاعر - هوية الشاعر الحقيقية - رأيّاً آخر.

حين كان في بواكير الشباب عضواً في الحزب الشيوعي داخل الأرض المحتلة كانت القيمة المعيارية الشائعة لشعره أنه أحد شعراء المقاومة. ليس لأن المقاومة هي قول الشعر، وإنما لانتمائه السياسي. ليس لأنه هو القضية، وإنما لكونه يناضل ضد الاحتلال الإسرائيلي. وكانت هذه القيمة المعيارية هي التي طارفته بعد خروجه من الأرض المحتلة والحزب الشيوعي، فقد انتهال عليه الارجم في الداخل والخارج - وكأنه اقترف «الخطيئة الأصلية» التي تستلزم الغداء والغفران.

ثم وقع المشهد النقيض بعد سنوات طويلة، فقد اختاره المجلس الوطني الفلسطيني عضواً في اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية - السلطة الشرعية العليا التي تمثل الفلسطينيين في الداخل والخارج - وإذا بالمنظمة برفقة المتغيرات الإقليمية والدولية تعهدها بالدولة الإسرائيلية وتجري معها مفاوضات سرية في عاصمة اللدويج «أوسلو» وينتج عن ذلك اتفاق غزة - أريحا أولاً. وهو الاتفاق الذي لقي ولا يزال يلقى معارضة شديدة في قطاعات واسعة من النخبة السياسية والثقافية العربية والفلسطينية. في هذه اللحظة التاريخية قدم محمود درويش استقالته المردية من عضويته في أعلى سلطة فلسطينية. وفي هذه اللحظة أيضاً عبرت الأغلبية الساحقة من المثقفين العرب عن رضائهم وسعادتهم الشاملة بمحمود درويش. وكأنه أقدى نفسه بهذه الاستقالة ونال الغفران.

للشاعر أن يكون نبياً يرى المجهول فيشر وينذر ويحذر.

لقد رفض إذن أن يكون الشاعر رساماً أو نحاتاً أو منشداً للجماعة أو قائداً لمظاهراتها أو نبياً. وقال بكل - بساطة - إن الشاعر هو المغنى بشرط أن يكون صوته جميلاً.

ومن هذا المفهوم الأولى للشعر الغنائي أقبل معجمه الخاص في اللغة، بمفرداتها وتراكيبها ودلالاتها، معجماً من صناعة الخيال الخلاق، الخيال المثقف بهذا القدر أو ذاك من المعرفة والخبرة البشرية والقدر على إقامة حوار غير مسبوق بين اللغة والناس والأشياء، وبين أسرار الأزمنة والتضاريس المجهولة في جغرافيا الروح. هذه اللغة التي استجابت للصورة المركبة بدلاً للصورة المسطحة في الخارج أو المكورة داخل الذات، الصورة المركبة من الوعي واللاوعي، من الذاكرة الشعبية (التاريخ) والخيال القادر على التركيب. هذه اللغة أيضاً هي التي استجابت للصوت المركب من حوار الطبيعة والإنسان، حوار الأنا والآخرين، حوار الزمان والمكان، فلم يأت صوت الشاعر أحاديّاً أو متعدداً بين المغنى العربي القديم والكورس اليوناني القديم، وإنما صوتاً مركباً لا يلوّج عن، ولا يلوّج، ولا يختزل ولا ينقش لنفسه. إنه صوت الشعر، لا أي صوت آخر.

صوت الشعر؟ وهل كان محمود درويش صوت آخر؟

هذا أعود إلى قلب الإشكالية الملتبسة في حياة محمود درويش وشعره وأكرر أن شاعراً لم يظلم مثله بسبب «السياسة».

التائه، وإن كانت هناك علاقة بين الرمزين، علاقة صنعتها التاريخ وتسجتها الأسطورة معاً.

والحدث ليس محلياً وليس عابراً، فهو ليس فداً في صفوف المقاومة الداخلية قتل جندياً إسرائيلياً. القتل هنا هو الفعل الدرامي الذي يورخ لسيرة حياة وموت. ويستبطن في رحلة المغامرة، غاية بعيدها، ليست غاية شخصية فهولا يعرف القاتل، وليس هناك ثأر شخصي بينهما. وفجأة أصبح هناك فلسطيني، يقف عارياً على مسرح السياسة الدولية.

لم يرتد محمود درويش قناع سرحان، والأجاء قصيدته مجرد أغنية. وبالعكس، فقد رأى الشاعر مهمته الحقيقية في خلق أفنعة سرحان الواحد بعد الآخر حتى نرى معه تفاصيل الرحلة ودقائق الفعل: القتل، لم يلجأ الشاعر لغناء الفاجعة المزبوجة للقاتل والقتيل، وإنما خلق الأفنعة لنقرأ سيرة الفعل، فإذا بالأول ليس «قاتلاً بلا أجر، والآخر ليس مفعولاً به في مسرح العبث. ليس الأول إرهابياً وليس الآخر ضحية. وإنما هي «رسالة إلى العالم، كانت دماء كيندي مادها القاني».

وأقام لنا الشاعر طقساً شعائرياً من العادي والمألوف في حياة سرحان الآخر الذي اختزلته العالم في «الإرهابي». سرحان الحقيقي هو القصيدة، وليس القاتل الذي طالعت الدنيا صورته. هو في القصيدة بلا قناع. لذلك عرفه أهله وأصدقائه على حقيقته، عرفوا وجهه الفلسطيني بغير تزيين الأفنعة أو زخرفة فعل «القتل»، وتضاربت الذكريات

النقلة النوعية في بناء القصيدة الدرويشية الجديدة.

في هذه القصيدة «حدث»، واقعي بامتياز يرشح نفسه بقوة للغناء. ولكن الذي «غادر» أرضه كان يعي تماماً أن الرحلة ذاتها من الأرض المحدودة إلى أرض بلا حدود هي عمل درامي على الصعيد الشخصي، فالأرض غير المحدودة هي «فضاء» جديد كلياً مختلف كل الاختلاف عن سفراته السابقة أو رحلاته التي كانت تنتهي «بالعودة». وهو فضاء كوني مهما استقر به المقام لفترة تقصر أو تطول في هذه البقعة أو تلك. وهو فضاء فكري بالتماس المباشر مع الخبرة الحسية بترجمات الثقافة الإنسانية وإفهاماً وحياة. كانت اختياراته الثقافية المختزنة في شوق عارم لمضامياتها بملامح الحضارات المعتركة في السلوك الإنساني المشخص لأبناء هذه الحضارات. وكان الفضاء جمالياً أيضاً، فاللقاء مع الجماليات الجديدة في بيئاتها يخلق حواراً مغايراً للحوار الذي تلمسه شاعرنا في قراءاته ومشاهداته وإنصاته.

هذا الفضاء المتعدد الأبعاد هو أرض المغامرة الجديدة، فإذا لم ننس الرحلة ذاتها إلى ما يشبه المجهول، اكتملت أماننا عناصر الخيال التركيبي والذاكرة المركبة ولم تعد القصيدة الدرامية بحاجة إلى شفيق.

و«سرحان» في القصيدة الجديدة يشأب الشعر شيئاً درامياً مفضوحاً، فهو نفسه يخسول «رحلة» أو هو عنوان مغامرة. وهو أيضاً رمز لحدث عيني. الشئ الفلسطيني - مصاد لرمز اليهودي

لم يتوقف الشاعر عن الغناء بعد الخروج، لم يذبح «صنوبر الجنة» داخله، ولكن الذي حدث أن بذور التركيب في القصيدة الغنائية المفردة قد نمت ونضجت وتطورت حتى أفضت به في زمن قياسي إلى القصيدة الدرامية ذات العالم اللغوي المركب، وكأنه العالم الكائن في تضاعيف العالم المرئي دون أن يرى، العالم الذي يخزن التاريخ في مفردات اللغة وإيقاعاتها وفي الحركة السرية للحياة وتشكلاتها وفي ترميزات الوعي واللاوعي داخل الذات وتفاعلاتها. هذا هو العالم الدرامي البعيد كل البعد عن أحادية الصوت أو الصورة، والبعيد كذلك عن تبسيطات الذاكرة ومجردات الخيال. وإنما هو العالم الذي يتوازي حياً ويتقاطع حياً آخر مع ما نسميه مجازاً بالعالم الواقعي في ديومته تفصل هنا وتصل هناك بما يعيد رسم القصيدة كل لحظة، أي في حركتها الدائبة التي لا تنمهي وحركة الواقع المرئي والمحموس.

كان «للحدث» أهميته في القصيدة الغنائية؛ وبقي للحدث أيضاً أهميته في القصيدة الدرامية، ولكن بينما تدرج القصيدة الأولى في «الحدثية» وشروطها بالمدلول المباشر للتاريخ - فإن القصيدة الأخرى تتخذ لنفسها مسافة بينها وبين «الحدث» تشاكلة فترتبط به وتتفصل عنه بحيث لا يعود الزمن تاريخياً ولا يعود الخطاب محدوداً بالمخاطب المقصود في التاريخ، بل يتحول - بأدوات الشاعر المستجدة - إلى خطاب إنساني عام.

ربما تصلح قصيدة «سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا» نموذجاً لهذه

عصفور الجنة أم طائر النار؟

ذلك أن البناء نفسه مكتب بذاته التي هي اللغة لا باعتبارها نظاماً إشارياً، وإنما باعتبارها مجموعة من الأنساق المعرفية المترابطة داخلياً بقوانين الأداء الوظيفي لأنسنة الطبيعة. هنا تخرج اللغة عن سياقها المعجمي أو سياقها في الحياة اليومية على السواء. وتغدو «حياة أخرى، لم تعرفها من قبل، حياة العلاقات الجديدة بين الناس والأشياء وبقيّة التكانات داخل القصيدة. أي الحياة الشعرية. وهكذا فإن الأصوات يمكن أن تتلون بالأسود والأخضر، ويمكن للصوت أن يرى، ويمكن للحجر أن ينحدر وللشجر أن يصلى وينزف ويراق دمه. علاقات جديدة بين كائنات عديدة تبحث عن

دلالات الزمان والمكان في مغردات وتركيبي لغة جديدة. لا علاقة لهذه الدنيا إذن بما درجنا على تسميته بالواقع وإن غدت بالاستجابة للدخول في أرجائها أكثر واقعية من هذا الواقع. إنها أيضاً ليست حلاً أو كابوساً ينثر مغردات للادعى ويتوسل بخيار الشعور، ولا هي مدينة فاضلة أو مرذولة، وإنما هي «الوطن، بأكمله، تاريخه وحاضره ومستقبله من دون هذا الالتزام الرياضي ومن دون المنطق الذي يربط العلة بالمعلول والوسائل بالغايات.

يبدا الشاعر إذن قصيدته وكأنه «بواصل، الحديث، فحن في الزمن المجرّد داخل الزمن المشخص وفي اللامكان نحرك داخل المكان، ونحن هي الأنا المفردة ونون الجماعة في آن. وما نحن برقعة ضمير المتكلم الذي سينغو بعد قليل الضمير الغائب، ولأن الكلمات كلها ستتكمّل فإن القصيدة الدرامية ذات

وأحياناً أخطاء النحو والصرف والوزن. في شعر درويش السابق واللاحق لا يقوم الشاعر مقام الخطيب أو الزعيم السياسي أو النبي. بالرغم من ذلك، أو بسبب ذلك، فإن تلك صورتها، هي قصيدة فلسطين من البداية إلى النهاية، كما كانت قصيدة سرحان. وكما أن سرحان الفلسطيني كان هو القصيدة، كذلك جاءت تلك صورتها، قصيدة درامية طويلة ذات إطار ملحمي، لا يكف خلالها الشاعر عن الغناء بما تشتمل عليه القصيدة الغنائية من دلالات تتضافر مع البنية الدرامية والإطار الملحمي فتظهر في أشكال مغايرة لشكلها «المفرد، القديم.

يبدا الشاعر قصيدته بهذا البيت «وأريد أن أتقصّ الأشجار، فهو من ناحية يواصل خطاباً حاضراً بالفعل، ومن ناحية أخرى يهدينا المفتاح الجمالي للقصيدة وهو «استحالة الكون الفنى، بأنسنة الطبيعة والإعجازات الخارقة فيما يشبه الفانتازيا... وقد حلّ هذا المفتاح بديلاً يؤكد هجرة التقاليد التي أرساها الشعراء الرواد من الرموز والأساطير التي كانت تقدم «معادلاً موضوعياً، للفكرة أو الحدث الواقعي أو الحلم اليوتوبي. ولسنا هنا أيضاً بصحية ما كنا نعرفه عن لغة الطيور أو لغة الحيوانات لإسقاط دلالاتها على وقائع تمتع عن الإفصاح. قصيدة «تلك صورتها، ليست معادلاً لشيء خارجها، لذلك تخلو من عكازيّ التشبيه والكتابة والاستعارة لا على صعيد الوصف والموصوف في الجملة الشعرية الواحدة ولا على صعيد الصورة الجزئية المكتملة. ولا على صعيد البناء الشامل للقصيدة.

والأخيلة والأصوات لتبنى هذه القصيدة الدرامية المركبة «سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا، وكأنها فاتحة الفضاء الجديد الذي داهم درويش غداة خطوه خارج الديار: إيقاعات متداخلة كالجذيلة المتعددة الألوان، فاختار الوزن وحدود التفعيلة يخضعان لخطوط الصورة في حركتها السريعة والبطيئة والبين بين. واستدعاء المفردات والتركيب يخصص بدوره لسياقات الخيال وتركيبات الذاكرة أكثر من خضوعه لعلاقات الكلمات في معاجم اللغة. إننا على أبواب عالم مفارق للواقع المألوف، يتمثله ويجاوزه فنسكه لنراه من جديد على غير النحو الذي كان.

وهو الأمر الذي حققه الشاعر على نحو مختلف بأن أضاف إلى الفعل الدرامي الطابع الملحمي في قصيدته الطويلة «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق، (١٩٧٥). وسوف نلاحظ أن محمود درويش، بالرغم من الإطار الملحمي، لم يتخل عن أية مكتسبات جمالية سابقة، فهو لا يتخلّى عن الغناء البسيط وإن ازداد كثافة، ولا يتخلّى عن البنية الدرامية وإن ازداد الفضاء تشابكاً وتعقيداً بين مغرداته وإيقاعاته وتراكيبه. وسوف نلاحظ أيضاً ما لا بد أننا لاحظناه في قصيدة «سرحان، وهو أن ما درجنا على تسميته بالقصيدة الفلسطينية أو العلاقة بين السياسي الراهن والشعري لم يعد يدخل في صدام المتناقضات أو في باب الأيديولوجيا والزخرفة الدعائية باعتبار فلسطين في الكثير من شعر «المقاومة، أكانت - مشجاً - يعلق عليه البعض ضعف الشعر وضعف الموهبة

الإطار الملحمي ستتعدد أصواتها وإن
يتفرد بها صوت واحد أو عدة أصوات
متحاربة فيما بينها، بل ستتزدحم
الأصوات أكثر مما هي ستتعدد، تزدحم
لا بأصوات الكورال في التردد الجماعي
وإنما بأصوات الأوركسترا في العمل
السيمفوني.

«التواصل» الذي بدأت به القصيدة
دلالة صوتية على أن المتكلم أو المتكلمين
«يكون» قصة، يحكون قصتهم
المستمرة. ولأن هناك «تقصصاً» وتناصراً،
للكائنات والأشياء والأزمنة والمكان،
فإنهم يحكون قصة قديمة - جديدة، كل
هذه العناصر أجزاء منها، فهم شهود
وضحايا وجليدون في وقت واحد. وهم لا
يحكون من خارج الزمان والمكان بل من
داخلهما.

لذلك «تكون» القصيدة أمام أعيننا،
فهي أيضاً ليست خيالاً سابقاً على
تكوينها. من مقاطع لا يزيد أحدها حيناً
على الشطرين ويصل الآخر إلى الخمسين
بيتاً يتحدد خلالها الوزن وتحضر القوافي
في بعضها وتهجر في بعضها الآخر
حسب دلالات الإيقاع المضممر في
الصوت أو اكتمال الصورة.. غير أن
التواصل مستمر من بداية القصيدة إلى
نهايتها. وليست المقاطع قصائد غنائية
مستقلة بذاتها، وإنما هي أجزاء يزيد كل
منها القصيدة تركيباً.. ولا يكتمل المقطع
الواحد يحدث جزئياً، وإنما بمشهد جزئى
تكتمل دلالاته عبر التواصل مع بقية
المشاهد.

... والصوت أسود

كنت أعرف أن برقاً ما سيأتى

مى أرى صوتاً على حجر
الدجى

والصوت أسود،

ويعد العديد من المقاطع يردد «المتكلم
الغائب، نفسه:

«والصوت أخضر،

إن شلال السلاسل والهبلايل
يلتقى فى صرخة

أو ينتهى فى مقبرة

والصوت أخضر

قال لى أو قلت لى: أنتم
مقاهرة البروق

وهم نشيد الاعتدال

والصوت موت المجزرة،

هذه المقابلة إذن بين الصوتين الأسود
والأخضر لا تنطوى دلالتها فحسب داخل
البنية الإيقاعية المتوجة بقافية صريحة،
وإنما تضم أيضاً الصورة المجردة للصوت
المجرد الذى كنا عرفناه ثم يرى
الطائرات تمر بعمره، لذلك كان متكلماً
وغائباً فى آن. من هو؟

«المستحيل هويتى

وهويتى ورق الحقل،

ذروة التجريد والتجسيد معاً دون
انفصال، ثم استحيل شهيد العرس الدموى
سجيناً، صوتاً آخر فتترامى الهيرة على
نحو آخر:

«والأرض تبدأ من يديه. كأننى
سجان نفسى.

غاصت الجدران فى عضلاته

ومحاولات الانتحار

...

يا من يحن إليك نبضى

هل تذكرين حدود أرضى،

ولكن الوطن ليس حقيبة سفر كما قال
الشاعر نفسه، لذلك كانت الرصاصة التى
كشفت «الفضائح واحتمالات
البداية».

والقصيدة إذن هى قريبة هذا الكشف
الفضائلى. لذلك يقترن الندى بالانفجار
فى سياق انقلاب الطبيعة التى أنسها
الشاعر ليكشف بأقصى درجات الضراوة
جوع الطبيعة لإنسانها ووحشية الغزاة فى
دمارها. إنهم ضد الطبيعة ذاتها. بكل ما
تشحنه المفردة من تداعيات.. والشاعر
يستعيد بها بأنسائها، فهذه الأنسة هى
البديل الشعرى لأن يكون الوطن حقيبة
سفر. ولابد لأنسة الطبيعة من هذا
الكشف الفضائلى الذى يحول عصفور
الجنة الجميل إلى طائر النار (عدوان
المقطوعة الموسيقية الرائعة
لسترافسكى). يتحول هذا العصفور
العذب الغناء الجميل الألوان إلى ما يشبه
العنقاء فى ترائها، دون أن تجذب
الأسطورة الشاعر أو تلهمه كما سبق لها
أن ألهمت جيل الرواد السابقين. لم يأخذ
درويش من طائر سترافسكى سوى
الدوران البركانية التى اضطربت بها
مقطوعته الموسيقية العظيمة، ولم يأخذ
من طائر الفينيق سوى النار التى أحرقت
عشه، فأحال هذا البركان من الدوران إلى
مطهر وليس «جحيم» دانتي.. فبعد أن
يقول:

عصفور الجنة أم طائر النار؟

وربما كان القصص من ذلك أن يبقى «صوتها» بمعزل عن المؤثرات أو المتدخلات التي لا منجاة منها إذا ضمت إلى أخوات لها في كتاب أشمل - إنها إذن صوت خاص تتشابه فيه الأصداه وتتشابه الملامح كأنك تعرفه من قبل. وأنت بالفعل تعرف صاحبه، ولكني أريد أن أُميز بين صوت الشاعر وصوت القصيدة.

صوت الشاعر في «مأساة النرجس»، هو هذه الملحمة التي لا يرد فيها اسم فلسطين، ولكنها ملحمة فلسطينية من الألف إلى الياء. وهي ملحمة من التاريخ والجغرافيا والبطولات والخيالات والمنازلات يكاد فيها كل حرف أن يكون حرباً فلسطينياً. ولكن الحرف يخفى في اللغة، ويختفي اللغة في التكوين، ويختفي التكوين في الإيقاع، ويختفي الإيقاع فينا. وإذا بفلسطين تملؤنا، تنسجند وإيانا، ونصبح نحن فلسطين. هذا هو صوت محمود درويش يميزه بين جميع الأصوات، وهو صوت حاضِر في كل شعره مهما تطور هذا الشعر من مرحلة إلى أخرى، وأياً كانت تجليات الحضور، ومن ثم فهو حاضِر في «مأساة النرجس» كبطار إيقاعى لصوت القصيدة.

يتكرب هذا الصوت من عدة مستويات: الأول هو هذه المعارضة التي يقومها الشاعر مع التوراة في بعض أسفارها الفثائية، كزمير دلد وأمثال سليمان الحكيم. وهي ليست معارضة في المعاني الجزئية والمذلولات الحسية المباشرة، وإنما في رؤية للتاريخ. لذلك

التي لا تقتصر حريقها على طرف دون آخر، فحتى صاحب الصوت تشتت يده، ويمسى البركان بيته البديل. لذلك يمزق الخريطة - جغرافيا الواقع المعاكس - ويصنع من أوراقها عصفير يطلقها هاتفاً:

«هذه كفى الجديد»

«هذه ناري الجديد»

إنها نار المعمودية، الولادة الجديدة، ولادة الخريطة وإنسانها، أو الطبيعة وخريطتها الحقيقية الغائبة المشتبهة. وهي النار التي ستحرق الخريطة القائمة وجثة صاحب الصوت فتحيله رماداً تبت منه الأشجار والعصفير من جديد دون استمرار لدورة سيزيف العبثية أو دورة العنقاء بين الرماد والبعث الأبديين. ذلك أن عصفور الجنة لا يحترق ليموت بل ليواد الولادة الجديدة فيصبح طائر النار.

إنها إذن ليست «حكاية» ذات بداية ونهاية، وهي ليست صوتاً يحكى والآخرين في حالة إصفاة، وإنما الجماعة كلها هي التي تحكى لنفسها ومن خلال الطبيعة تبنى ذاكرتها بالفعل الشعري وليس بالحلم، وإنما هو الفعل الذي احتاج إلى طقس جماعي يسخر الطبيعة للإنسان والملحمة للتصيدة الدرامية التي يتخللها الغناء بالتقاطع والتوازي وتشابه المتناقضات في سياق حركة للخوارق التي أحالت عصفور الجنة إلى طائر النار. وهي البنية التي عاد إليها مصوود درويش بعد خمسة عشر عاماً من التجارب المتصلة حين أسدر عام ١٩٨٩ قصيدته «مأساة النرجس - ملهاة الفضة» في كتيب مستقل قبل أن تضمنها مجموعة «أرى ما أريد» عام ١٩٩٣.

«العصفير استراحت في المدى، يستأنف القول:

«البركان يولد بين حبات اللندى،

ويصل إلى بوابة الحدود بين المفارقة والسخرية:

«رأيت رأيت عصفورين يحتلان قبعة،

هذه العلامة المزدوجة للقبعة والعصفورين التي نشى بالثيران وقد فعلت فعلها وبغيرت من طبائع الأشياء، فالمفترض أن يحيط للعبان أو المقرب بالقبعة. ولكن تغيير صورة العصفور كانت تقول إن العصفور - المعنى لم يعد كما كان، ولذلك جاء التعبير مسرحياً فتكاهاً أشبه بالكوميديا السوداء، فإذا كانت القبعة قد اغتصبت الغناء لتضلل الأشجار عن عصفير الجنة، فقد قامت العصفير هي الأخرى بتضليل القبعات حين:

مر وغطاني وسافر

مر عصفور وجمدى على الأحجار فلا فالعصفور نفسه هو الذي غطى الصوت فاستحال ظلاً يتعذر على القبعة أن ترى صاحبه. إنه «الحجر» كأن واحد، هو والطبيعة ذاتها شيء واحد، فماذا ستفعل القبعة بالحجر أو بالطبيعة؟ حينذاك بالضبط تتكشف «الفضائح والعصفير العنيفة واحتمالات الهداية، فليست العصفير للغناء فقط، وإنما العصفير الحقيقية، عصفير الجنة، قادرة على أن تكون عصفير العنفة والنار أيضاً. وهي نيران الغابة المشتعلة

فإن الشاعر الفلسطيني لا يهتز تحت وطأة الإيقاف الفاجع لمرأى إرميا أو تحت وطأة الذبوة الشهية لخشيد الإنشاد. ولكنه يقترب اقتراباً حثيثاً من قوالب الحكمة في المزامير والأمثال على نحو تتراكم فيه الومضات التي تشق بنا جحافل الظلمة حتى لحظة الوصول إلى فيض من الضوء. والمعارضة في حدّها الأقصى للتاريخ. لروح التاريخ. كما تجسده التوراة هو المستوى الأول في بناء هذا العمل الملحمي لمحمود درويش.

والمستوى الثاني هو هذه المسيرة الشاقة للتاريخ الجديد الذي يصحح التاريخ القديم، وهو ذاته الصراع بين الفعل والوهم. ولكن المغارقة اللاعبة التي يبلور الشاعر عناصرها بأناء وهندسة بالغين هي أن الفعل قد اتخذ شكل الأسطورة بينما الوهم قد ارتدى ثياب التاريخ. وبالتأكيد كان للفعل دوماً وجهه الأسطوري، كما كان للتاريخ أروامه. ولكن الشاعر في «مأساة النرجس» لا يعنى الاستثناء أو العابر، وإنما هو يجلو لنا جوهر المغارقة لندرك الالتباس التاريخي، الذي نحياء.

هذا الالتباس هو المستوى الثالث في هذا البناء الملحمي الذي يقودنا إلى المأزق أكثر من مرة. يختصر محمود درويش خلاصة التاريخ، روح التاريخ، فحن لم نجد «ترتيبا»، للحوادث أو أبجدية للزمن. وإنما سنواجه الزمن نفسه من عدة زوايا ليصير ما جرى في قاع عين الزمن مباشرة دون الحاجة للاستشهاد بحوادث من هذا أو هناك. الشعر لا يبرهن على صحة أطروحة، وإنما هو يكشف الغطاء عن فساد أطروحة.

هذه الأطروحة هي المستوى الرابع في «مأساة النرجس» - ملهة القصة، حيث لا يعود «الفداء» جواباً ميسوراً بل سؤالا جديداً: كيف يمكن للتاريخ أن يفتدى تاريخاً؟ ليس «البطل» تمثالا تجريدياً، وليس الزمن خريطة للعلامات المعادة. وإنما الصراع في خاتمة المطاف يفجر أباراً خفية داخلنا حين يفجرنا. أباراً مليئة بالكنوز المسحورة. إنها الرؤيا:

«ويعرف أنه قد كان يحلم،

يعرفون، ويحلمون، ويرجعون،
ويحلمون، ويعرفون، ويرجعون،
ويرجعون، ويحلمون، ويرجعون،
ويرجعون» .

بهذا الصورت. الرؤيا اختتم محمود درويش قصيدته الملحمية. وكان قد بدأها بكلمة واحدة «عادوا». ومن ثم فالرحلة، كالحلم، تبدأ بالتحقق، وتنتهي كالحلم بممارسة التحقق وتلاشيها دونما انقطاع. ولأنها رحلة الصراع اللاهيب، فإن الشاعر يحقق لقصيدته صوتها المميز بين أصوات قصائده الأخرى، يمزج من التحرر، فهو يغرس اللث في الشعر والشعر في الشعر، وينتقل من وزن إلى وزن وحتى من قافية إلى أخرى كل ذلك ليتسع المشهد ويزداد عمقاً دون حواجز من الألفاظ أو استدراج من الفخاخ الفكرية أو المصائد الموسيقية أو المغريات السياسية الحكمة المصنع في الذاكرة والعقل الجمعي على السواء.

يحترف الشاعر في القصيدة دور «المنشد»، ولكن مهرجان المفردات البسيطة ذات الإيحاءات الروائية يخفي

بمهارة فائقة جذور الكلمات من الأسماء والأفعال القادرة والمؤثرة كأنها التعاويذ والتمايم وغمغيمات السحرة . يقوم الشاعر بعملية «الإغفاء» هذه عبر الانتقال بالمفردة من سياقها الشائع إلى «تركيب» يفاجئ ويدهش لأنه لا يخطر على البال، فهو يحن ذاكرة جديدة. أية عودة لمن في الأصل لم يغادر؟ هكذا تصطف في الحلم. الكابوس رحلة الاقتلاع والنزوح والمنفى، ثم تنقز على المشهد بما هو أقوى من هذه الرحلة: الأرض ذاتها. الباقون فيها. العائدون. الأرض ليست ذكرى. لذلك يجند الشاعر كل دلالاتها في خدمة «الحبل السرى» الذي يربط المنشد بالمخاطب الغائب. الحاضر:

«لم يذهبوا أبداً، ولم يصلوا،
لأن قلوبهم حبّات لوز في
الشوارع.

كانت المساحات أوسع من
سمااء لتظيهم.

وكان البحر ينسأهم.

وكانوا يعرفون شمالهم
وجنوبهم،

ويطربون حمام الذكرى إلى
أبراجها الأولى،

ويصطادون من شهدائهم نجماً
يسيرهم إلى وحش الطفولة» .

بهذا اللث. الشعر كان صوت القصيدة يقترب من إيقاعه الرئيسي: «إن الأرض تؤرث كالثقة، هذا هو المفتاح الذي ترتبط به مداخلات التاريخ والجغرافيا على طول القصيدة، فالبحر والنهر وزهر الليمون والمثاني والفتوحات،

عصفور الجنة أم طائر النار؟

لا يكفى بنقل الرسائل من هنا أو هناك أو العكس من هناك إلى هنا، بل إنه همدد يختلف عن همدد الذاكرة بأنه يملأ على الزيتونة بريده. وهو مجموعة من الرسائل الذاهبة والقادمة على طول القصيدة المسماة باسمه يفسرها «الدليل» على طول المسافة المزبوجة من الوطن إلى الهوية، ذهاباً وإياباً عبر «التيه».. لذلك فالأصوات لا تتعدد فحسب ولا تزدحم فقط، وإنما يصبح الزمان بأكملة والمكان بأكملة من الأحياء والأموات والكانتات والأشياء واللحظات مجموعات متشابكة من الأصوات الحاضرة الغائبة الممكنة والمستحيلة.

ومند البداية يتهيك الشاعر أنه لا يضيئى تحت لواء الغلاص بالشعر أو الأغنية أو الجمال، فليس هناك سوى خلاص واحد بالهوية والوطن حين يلتقيان بعد عنام السفر المتبادل، ويسافر السفر - الصدى منا إلينا.

وقد نبهنا الشاعر أن لا خلاص بالحم (الشعر، الغناء، الجمال... إلخ) من البيت الأول، وما تلاه ليس إلا دخولاً مركباً فى الدلالة.

لم تقترب من أرض تجمتنا البعيدة بعد. تأخذنا القصيدة من خرم إربتا لنغزل للفضاء عبادة الأفق الجديدة أسرى، ولو قفزت سنبالنا من الأسوار وانثبق السنون.

وحتى لا يتوقف الإيقاع عند محطة الأسر فالشاعر ينفجرك بعري الكلمات: «والشعر منفى نطم ثم ننسى حين نصحو أين كنا».

المأساة والمهابة، راح صوت قصيدته يترنم :

«كانوا يصيدون الحكاية من نهايتها إلى زمن المكاهة

قد تدخل المأساة فى المهابة يوماً

قد تدخل المهابة فى المأساة يوماً».

(٣)

ثم يذلف بنا محمود درويش فى إطار الملحمة ذاته إلى «السيرة الشعبية» التى يمنحها ما فعل بالغناء والدراما والملحمة مستويات جديدة فى بنيتها التركيبية. وقصيدة «الهدمد» هى النموذج الذى يقدمه لنا فى مجموعة «أرى ما أريد». لانتقصر المغامرة على اللغة وحدها وعلاقتها بالإيقاع والتكوين، وإنما تتحول هذه كلها إلى مكتسبات جمالية راسخة فى النص متجاوزة إياه إلى «الجديد» بدءاً من الدلالة إلى الشعرية. فالرحلة التى عرفناها فى قصيدة «سرحان» لا تعود رحلة، وإنما هى السفر بتداعياته السافرة كالبعد والمسافات ومضاعفاته المستقرة، كالمنى. ولأن السيرة شجية فهى ليست سيرة سرحان أو نظائره، ولا هو الشاعر، وإنما هو «المنفى» المتحرك، سواء داخل الحدود أو خارجها. فمن ه داخل الحدود هم على سفر إلى الهوية، ومن هم خارجة فهم على سفر إلى الوطن. وحتى تجتمع الهوية والوطن، فالجميع على سفر. ويختار الشاعر من ذاكرة الشعب الثقافية طائر الهدمد ساعى البريد الذى

لها «معانيها» المتداولة فى شعر درويش وغيره من الشعراء، ولكنها فى «مأساة النرجس» تحرك مدلولات جديدة من أحشاء المخيلة.. ذلك أن محمود درويش يربط المعانى السابقة، والسائدة أحياناً، بأخواتها فى التراثات الشعرية وغير الشعرية، ويضعها فى سياق جديد. وهكذا تتوالد الأخيلة البكر والرؤى من صميم البنية الشعرية لصوت القصيدة حتى إذا تجاوزت أحياناً صوت الشاعر. أى صوته المتداول أو الشائع. لذلك يدعو المنشد - هو نفسه - إلى الصعود به نحو المكان، لكى يرى من هناك وينفى:

«حلبوا السراب ليشربوا لبن النبوة من مخيلة الجنوب

فى كل منفى قلعة مكسورة أبوابها لحصارهم، ولكل باب صحراء تكمل سيرة السفر الطويل من الحسروب إلى الحروب».

يمثل حلم الشاعر بكافة مقومات الكابوس، فالأرض ثورث كاللغة حقاً، ومن ثم فالمنافى لا تحوز على شرعية مهما طال الأمد، والطرقا لن تكسب المشروعية مهما طال السفر، ولكن الملحمة فى الشعر مفتوحة على جبال من المغارات حتى إن الأرض تستحيل زلزالا لا يستقر ويركاناً لا يخذم. ولكن الذين حولوا الأرض إلى كرة من الديران هم أنفسهم الذين رآهم التاريخ من أبناء الأرض ورآتهم الجغرافيا من طينها. لذلك يصرخ محمود درويش من هول المفارقة «النصر موت كانهزيمة». وكأنه يتكبر بأننا أصحاب الملحمة. ولنا من أصحاب

هكذا فالسفر والسيرة كلها مضادة لأي تروم مجازي يرادف بين السيرة والحلم. والممكن هو الصحيح: النص الراقعي استحلال شعراً في الرحيل والترحيل. لذلك كان الإمساك مجدداً بمعجم الطبيعة الحية جنباً إلى جنب مع الحوار المستجد بين مفرداتها وأصواتها أو لغتها التي غيرت من علاقات تلك المفردات بعضها ببعض، أو بينها وبين الإحالات الذهنية المجردة حين يقف المعري عند وادي المعرفة فإذا بطريقه عبث، وحين سأل ابن سينا ولكنه لا يرى بالفلسفة. ماذا تكون يا مهدم، إذن؟

أنا لا أريد. أنا أريد أن لا أريد، التعريف بالفي، حرية النفي، ولا يتأتى ذلك إلا بالسؤال والجواب فالسؤال من جديد إلى ما لا نهاية، فهو سفر وليس رحلة محددة الانطلاق والوسائل والغاية، محددة البداية والنهاية، فهي رحلة الرحلات، هي الارتجال ذاته، لذلك تتذاجم الأسئلة بلا أجوبة والأجوبة بلا أسئلة، وأحياناً العكس دون يقين. لذلك لا تتكون القصيدة من فقرات غنائية ولا من حوار مسرحي، وإنما من سؤال طويل طول السفر يتمدد كلما أوشك على الانتهاء وتهيئة كبدية تبداء لنهاية، فنصف السؤال مندغم في نصف الجواب ونهاية الجواب مندغمة في بداية السؤال، ومن ثم فحين أمام دائرة مفتوحة على الاحتمالات كافة والوعود المتناقضة.

وبينما كان الشاعر يؤنس الطبيعة فيما سبق ويتعمص كائناتها ليهرس العلاقات الجديدة بين اللغة والأشياء في السياق الملحمي للقصيدة الدرامية

بالتقصص والتناسخ الذي يمنحه حرية الحركة التشكيلية والصوتية، فإنه هنا بدءاً من عنوان المجموعة، يرى ما يريده مما يتطابق مع صوت الهدهد الذي يريد أن لا يريده فالتقاطع بينهما هو العلاقة بين الرؤية والإرادة: الحرية. في قصيدة الهدهد لا يؤنس الطبيعة فيحدد الشعرية كلها في إطار التقمص والتماهي والتناسخ بكل ما يفرضه الحلول في الكائنات من إطار للحركة. صوتاً وصورة. ولا يتحرك الطبيعة أو يتعامل معها كما هي فتحدد خطواته حركة الرموز وإيهامات الشكل القائم فعلاً خارجة أو انكساعات الواقع الطبيعي في المرأة المصقولة كالشأن في بعض القصائد الغنائية القديمة، وإنما هو يتفخ في الطبيعة من روحه، فتتمثل «الطبيعة كلها روح، وحينئذ تتحرر للقصيدة من ظلال المعاني وتتجه مباشرة إلى ما وراء اللغة فتزداد تحراً من إقاعات التزامن الرياضى بين الدال والمدلول، وتتصرف بكل طاقاتها إلى تراكيب المعنى (أي رؤية ما يريد). ولم يدعنا الشاعر شعرياً حيارى أو في ارتباك:

إن الطبيعة كلها روح، وإن الأرض تبدو من هنا

ثدياً لتلك الرعشة الكبرى، وخيل الريح مركبة لنا

يا طير.. طيرى كى تطيرى فالطبيعة كلها روح. ودورى

حول اختناك باليد الصفراء، شمك كى تذوبى واستديرى

بعد احتراقك نحو تلك الأرض، أرضك كى تتيرى

نلق السؤال الصئب عن هذا الوجود وحائط الزمن الصغير

طيرى إلى أعلى من الطيران.. أعلى من سمانك.. كى تطيرى

أعلى من الحب الكبير.. من القداسة.. والإلهة.. والشعور.

من هنا تفد كل الأسئلة هي أسئلة الروح للطبيعة، وكل الأجوبة هي أسئلة الطبيعة للروح. ولكن الهدهد سبق له أن نفى عن نفسه التصوف والصوفية بالرغم من أنه يرى بالتب لا بالفلسفة. وإن فلا مناص لنا من الإقرار بأن الإنسان نفسه كجزء من الزمان والمكان هو عنصر لا يتجزأ من الطبيعة ذاتها، هو أحد تجلياتها. كذلك الأمر في الفكر أو مجرداته الذهنية التي كثيراً ما يستخدمها الشاعر كصوت للأزمة أو الأمكنة، فإنها ليست أصواتاً مغارقة للطبيعة أو متعالية عليها أو متخاصمة معنا، وإنما هي أيضاً «روح الطبيعة، ما دامت «الطبيعة روح كلها». هكذا تتحول الطبيعة إلى رؤية وأداة يستغنى الشاعر منها طاقاتها التحريرية للسؤال الطائر فوق العروس:

وتحسرى من كل أجنحة السؤال عن البداية والمصير

الكون أصغر من جناح فراشة في ساحة القلب الكبير

في حبة القمح التكنية، والفرقنا في الرغيف وفي المسير

عصفور الجنة أم طائر النار؟

آن قدرنا التحليق خلف السدى اللانهائى، فلماذا بخيوط الكرة من نسيج الكلمات ودلائلها الكامنة فيما وراء اللغة تنفرط فى السَّفر أى فى الزمان والمكان. وبدلاً من رحلة العلقاء الدائرية التى تجمع - خلالها - النباتات طول العام ثم تنبى عشاها على غصن الشجرة فتحترق والشمع معاً ومن رمادها تولد العلقاء الجديدة لتقوم بالدورة ذاتها، فإن خيوط الكرة أو الكون الفلسطىنى وهى تسلى فى رحلة السفر تنزل نسيجها الجديد فى اللحظة عينها وإذا بالكرة حاضرة وغائبة فى الوقت نفسه. إنه الكون الذى لا يعرف الفساد بلغة أرسطو، وهو الكون الذى لا يعرف العدم بلغة سارتر. ولكنه الطيران الأقرب إلى السباحة التى لا تحدث فى البحر نفسه مرتين بلغة هيراقليطس.

فحين الطيور لا تطير فى الكون نفسه مرتين، لا يعود الكون الذى حلّقنا فى فضائه فى المرة الأولى هو نفسه الكون الذى نحلّق فيه الآن أو بعد لحظة، ولانعود نحن الطيور التى حلّقت بالأمس هى ذاتها التى تحلق الآن أو غداً، فعملية الطيران ذاتها هى التى تغير الكون والطيور جميعاً. هكذا تتغير الكرة أو خيوط نسيجها بعملية انقراضها الدائم (السفر) ويتجدد باستمرار، أى بحضورها الغائب وبغيابها الحاضر. وذلك هو نفسه «روح الطبيعة» فى تجليات الزمان والمكان الموحدة أو الإمكانية حيث يصبح الزمان نوعاً من المكان والمكان نوعاً من الزمان، وتلتقى لغة الأشياء والكائنات بروحها فى الطبيعة أى حين تلحم اللغة بما ورثها. لغة الهمدس هى ميتافيزيقيا اللغة حيث «فى الأرض روح شربتها

سؤال البداية والمصير فإنه يحمل إلينا نصف الجواب أن نستمزج فى الطيران بلا نهاية حتى إذا نال منا التعب. الطيران قدرنا، فالمدى اللانهائى هو الغاية والسفر اللانهائى هو وسيلتنا، ليس أمامنا سوى التحليق لأننا إذا هبطنا بأجحة السؤال لأن يكون الجواب فى انتظارنا. والطيران هو الذى يبقى للسيرة على قوامها فى الرؤية والإرادة: أن نرى ما نريد.

ونحن إذن بإزاء دائرة من الإرادات والرؤى (هى ذاتها رسائل الهمدس)، دائرة نسيجها من خيوط الكلمات بما هى إشارات على ما وراء اللغة، لا ندري كيف بدأ الخيط إن كانت له بداية ولا كيف ينتهى إن كانت له نهاية، فالدائرة ليست مسطحة، وإنما هى أشبه بالكرة. غير أنها ليست كرة مصمتة وإنما هى كرة نسيجية تشبه فى مجموع أنساقها الكرة الأرضية، إنها أرض وليست «الأرض» بل هى الفضاء الكونى المحيط بتلك الأرض المحددة، فهى ليست الأرض ولكنها «أرض» استثنائية تكاد تكون «الكون» نفسه، فهى الكون الفلسطىنى.

لذلك لم تكن لهدد محمود درويش أية علاقة بهمد سليمان، وإنما له علاقة وثيقة بعصفور الجنة من ناحية وطائر النار من ناحية أخرى. ذلك أن الكون الفلسطىنى وهو الظهير الشعري للطبيعة - الروح هو نفسه «التيه» الذى يستغل بسقف من المطر فلا يطفى للنيران القادمة من «أرض» براكين وزلازل. ومن هنا كنا طيوراً مبتلة ومحتركة فى

من نحن فى هذا التشديد للسقف الصحراء بالمطر الغزير

من نحن فى هذا التشديد لتعتق الأحياء من أسر القبور

طيرى بأجحة انخطافك، يا طيور، على عواصف من حرير لك أن تطيرى مثل نشوتنا، يناديك الصدى الكونى؛ طيرى

لك ومضة الرؤيا. سنهبط فوق أنفسنا... سترجع إن صحتنا

من نحن فى هذا التشديد للتلقي بنقيضه باباً لسور.

ما نفع فكرتنا بلا بشر؟ ونحن الآن من نار ونور؟

أنا همدس - قال الدليل - ونحن قلنا: نحن سرب من طيور

ضائق بنا الكلمات أو ضيقنا بها عطفك وشرودنا الصدى

والى متى سنطير؟ قال الهمدس المسكران: غابتنا المدى

قلنا: وماذا خلفه؟ قال المدى خلف المدى خلف المدى

قلنا: تعبنا. قال: لن تجدوا صنوبرة لتزناحوا. سدى

ما تطلبون من الهبوط، فحلّقوا لتحلقوا.

لعل الشاعر فى هذا المقطع «المائل» من القصيدة لم يدعنا حاجة إلى صلاية الترميز، فما دامت الطبيعة روحاً أصبحتنا طيوراً نتلقى رسائل الهمدس التى لم يزل يكتبها على «زيوت» وحين ينأى بنا عن

الريح خارجها، حتى إذا مشى المسيح إلى الجليل، (مسلكت فينا الجروح) فنكتشف أن «أمتنا» هي أم أفلاطون وزدادته وأقربطين والسهرودي.. وكان الشاعر ونحن طير من نار ونور، قد طرح السؤال السري على الملأ «ما نفع فكرتنا بلا بشر؟» وما هوذا نصف الجواب «ما نفع فكرتنا بلا بشر.. ونحن الآن من طير ونور؟» فالهدهد هو نفسه «الدليل» فيه ما فينا، «يطلقه الزمان جرساً على الوديان.. لكن المكان يضيق في الرؤيا ويبتسر الزمان». وليست الرؤيا سوى الهدهد، مجمل رسائله على الزيتونة حيث يغدو ضيق المكان وانكسار الزمان حلمًا مغسوسًا في وقائع الواقع الذي يشق عن توالي الأحلام والكوابيس بلا رحمة بعد حلول الروح في الطبيعة فأصبح السفر مرادفًا للمسافر.

وهو المسافر دائمًا. من أنت في هذا النشيد؟

أنا الدليل وهو المسافر دائمًا. من أنت

في هذا النشيد؟ أنا الرحيل

...

ولنا حياة في حياة الآخرين،

...

ولنا حياة لم نجر بها، ولمح لم يخلدنا خلوده

ولنا خطى لم يخطها من قبلنا
أحد.. فطيرى

...

وتجمعي من حول هدهدنا،
وطيرى.. كي تطيرى،

خيوط الكرة لا تتوقف عن الانغراط،
عن الديمومة كالسيل الذي يلعب من شلال الأزل ويصب في محيط بلا شطآن، ولكنه يهدر في الأبدية دون حواجز أو سدود. والهدهد هو طائر الأزل والأبد، هو عصافير الجنة في طائر النار بعد أن استحالت اللحمة سيرة شعبية لا تتوقف دراميتها مهما احتفلت بالغناء وقد اكتسى بأساق معرفية عميقة الإحاء والحفر تحت الجلد وجلود العالم. إنها إحدى التجليات الشعرية الكبرى لسيرة شعب يضعه الشاعر بموهبة استثنائية في قلب هذا العالم، وهي اللحظة عينها التي يحفر فيها مكانة رفيعة وقامة عالية لشعرنا في الثقافة الإنسانية المعاصرة.

وهو الأمر الذي ترسخه ولا تنال من بهائه القصائد القصيرة في مجموعته الجميلة «أحد عشر كوكبا» ١٩٩٢ حين يبدو كما لو أنه يعود إلى القصيدة الغنائية أو إلى الصوت الواحد والإيقاع البسيط، ولكنه في واقع الشعر يؤكد على أن مجمل الإنجازات التي حققها في القصيدة الدرامية ملحمة كانت أوسيرة شعبية تزداد تألقًا وتماسكًا إذا كانت إلهامات القصيدة من الرؤى التي لا تحتل تطويلا مزيفًا، فأبما كان الجهد هنا أكثر مثقفة.

قصيدة «على حجر كنعاني في البحر الميت» مثال بالغ الأهمية على تكثيف ما يقبل التكثيف وفتح الصور بالخيال المتفجر. لم تكن القصيدة الغنائية في السابق بقادرة على أن تتحمل هذا الخيال المركب:

والبحر مات، من الرتبة في
وصايا لا تموت،
فالسباق يزداد تركيبًا بالمفاجأة
والتقاطع المبالغ:

«وأنا أنا، إن كنت أنت هناك
أنت، أنا الغريب

من نخلة الصحراء منذ ولدت
في هذا الزحام

وأنا أنا، حارب على وفي
حرب.. يا غريب

على سلاحك فوق نخلتنا،
لأزرق حنطى

في حقل كنعان المقدس.. خذ
نبيذًا من جراري.

بحر الغناء في هذه الأبيات سياق المفارقة والتقابل والتناظر وما يشبه التماهي المتناقض، فمن هو «الغريب»: صاحب النخلة أم صاحب السلاح؟ من يزرع الحنطة أم من يشرب النبيذ من جراره. صورتان للقرية والغريب يتقابلان يتماهيان ولا يلتقيان، ويخلق اللبس الدرامي:

«هذا أنا، وأنا أنا، وهنا مكاني
في مكاني

والآن في الماضي أراك، كما
أنتيت، ولا ترائي

والآن في الماضي أضىء
لحاضري

غده.. فينأى بي زمانى عن
مكاني

حينًا، وينأى بي مكاني عن
زمانى

عصفور الجنة أم طائر النار؟

ويحفر للثقافة بلاده صوتاً على خريطة
الشعر الإنساني في العالم.

وأكد في الخاتمة أن أناقض نفسي
فقد بدأت هذا المقال بأن السياسة ظلمت
محمود درويش، وأناذا أنتهي من خلال
هذه الرحلة إلى أن المذلون الأعماق
للسياسة. وليست الهالة الإعلامية للقضية
الفلسطينية - هو الذي منح محمود درويش
تجربة عمره على الصعيد الإنساني، أي
أنها كانت وما زالت تجربته الإنسانية
والروحانية الحية، وهي التجربة التي
حفزت موهبته الشعرية الكبرى على
الانطلاق نحو آفاق لا تحد. ■

يحتضن المكان الذي يسترد تراثه فيغدو
الأنبياء جميعاً أهل هذا الغريب. ثم تتجلى
المفارقة بابتعاد السماء عن الأرض، سماء
هؤلاء الأهل عن أرض محددة
ابتعاد الكلام عن صاحبه. الابتعاد
المستحيل.

هكذا استمرت الملحمة في قصيدة
قصيرة بالمواجهة بين الغريب والغريب،
واستمرت الدراما في الفصل بين غربة
وأخرى، واستمر عصفور الجنة تحت
ريش طائر النار. واستمر محمود درويش
يحفر للهوية والوطن زماناً للتطابق
ومكاناً يردم الهوية بين الأرض والسماء،

والأنبياء جميعهم أهلى، ولكن
السماء بعيدة
عن أرضها، وأنا بعيد عن
كلامي.

وبالرغم من هذه الأنا الفردية غاية
التفرد، فإنها تنبع من التاريخ والجغرافيا
زماناً غاية في التركيب ومكاناً غاية في
التركيب فلا تتوقف الأنا الغنائية بدورها
عن بناء الذات المركبة وتتجلى دلالة
غربة الغريب فتتمايز الألوان بين تأكيد
الأنا (الهوية) والمكان (الوطن) ويحتضر
المعنى الأسطوري للزمان الذي يحتضن
الآخر ويحيا الزمان الشعري حين





تلاصم عسير للشعر وللذاكرة الجمعية

ق ولد محمود درويش سنة ١٩٤٢ في قرية «البروة» الفلسطينية، والتي دمرها الإسرائيليون بعد ذلك بستة أعوام. ولقد سجن مرات عديدة وتعرض لمضايقات السلطات الإسرائيلية أثناء عمله كمحرر ومترجم في صحيفة الحزب الشيوعي الإسرائيلي «زاكاح». وحين وصل إلى بيروت في مطلع السبعينيات كانت شهرته كشاعر لامع. والشاعر الأكثر موهبة بين مجاليه في العالم العربي دون ريب. قد تأسست أصلاً. وسرعان ما التحق بصغوف منظمة التحرير الفلسطينية، ويات شاعر فلسطين الوطني الأول غير الرسمي. لكنه، في الآن ذاته، حافظ على صلة وثيقة مع المجتمع الإسرائيلي والثقافة الإسرائيلية، وكان واحداً بين قلة من العرب الذين يعرفون ويتقنون الشعراء العبريين الكبار من أمثال بياليك.

بعد عام ١٩٨٢ انخرط درويش في حالة النفي المتجول، فعاش في عواصم عربية مثل القاهرة وتونس قبل أن يستقر في باريس حيث يقدم اليوم، ولأنه رجل على قدر من الذكاء الرائع الحق، فقد لعب دوراً سياسياً مهماً في منظمة التحرير الفلسطينية (على مضض دائماً). وطيلة عقد كامل على الأقل، كان شديد القرب من ياسر عرفات كمستشار أولاً، ثم كعضو في اللجنة التنفيذية لمنظمة

التحرير بدءاً بالعام ١٩٧٨. لكنه لم ينتم إلى أي حزب سياسي، وكانت سخريته اللاذعة، واستقلاله السياسي الشرس، وحساسيته الثقافية ذات الصفاء الاستثنائي، كفيلة جميعها بإبقائه على مسافة من الخشونة المألوفة في السياسة الفلسطينية والعربية. وسمعته الهائلة كشاعر جعلته يمتلك قيمة سياسية لا تُكتم، ومعرفته الوثيقة بالحياة والمجتمع في إسرائيل أسدت النفع الكبير لقيادة منظمة التحرير. لكن قلقه حيال العمل السياسي المنظم لم يفارقه على الدوام، وتنتمي في أواخر الثمانينيات على نحو محدد.

في الآن ذاته كانت رؤيته للسياسة تراجيدية وسوفيستية^(١)، ولم يكن من المدهش أنه استقال من عضوية اللجنة التنفيذية احتجاجاً على توقيع «إعلان المبادئ» مع إسرائيل في خريف العام ١٩٩٣. وملاحظاته الحادة في هذا الصدد تسربت إلى الصحافة ونشرت على نطاق واسع في العالم العربي وإسرائيل.

في عام ١٩٧٤ التقيت بمحمود درويش للمرة الأولى، وبتنا أصدقاء مقربين منذ ذلك الحين وهو رئيس تحرير «الكرمل» الفصلية الأدبية والفكرية التي كانت تطبع في قبرص، والتي نشرت عديداً من مقالاتي. لكننا لا نلتقي إلا لماماً، ونواصل عبر الهاتف في معظم

إدوارد سعيد

الأحياء ودرويش يقرأ بالإنجليزية والفرنسية، ولكنه ليس طليقاً في أي من اللغتين رغم إقامته في فرنسا طيلة عقد كامل. والأمر راجع إلى أن وسطه الوجداني والجمالي يظل عربياً وإسرائيلياً بدرجة أقل (الأسباب واضحة) ورغم سخريته اللاذعة وحقيقة أنه يقيم بعيداً عن فلسطين وإسرائيل، فإن له حضوراً طاغياً في حياة الشعبين معاً.

جمهورية عريض واسع في العالم العربي (في ١٩٧٧ كانت كتبه قد باعت أكثر من مليون نسخة) ليس في أوساط الفلسطينيين محسب، وعلى الرغم من أنه أبعد ما يكون عن النموذج الشعبي. وهو مقروء ولافت للانتباه على نطاق واسع في إسرائيل، بسبب اقترانه الطويل باللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير. وإحدى قصائده، التي عبرت عن رأى حاد وساخط ضد إسرائيل، تسببت في اندلاع نقاش داخل الكنيست^(٢) بحيث تبين أن نبرته ذات وقع بالغ القوة والتأثير على جمهوره الآخر، ولم يسبق لأية شخصية أدبية فلسطينية أخرى أن امتلكت تأثيراً مشابهاً، ولا يستلكني من ذلك الروائي إميل حبيبي الذي فاز بجائزة إسرائيل عام ١٩٩٢ وأدانه درويش بسبب قبولها.

لدى درويش يدخل الخاص والعام في علاقة قلقة دائمة، حيث تكون قوة وجعوم الأول غير متلائمة مع اختيارات

الصواب السياسي والسياسة التي يقتضيهما الثاني. ولأنه الكاتب الحريص والمعلم الساهر، فإن درويش شاعر أدائي من طراز رفيع، ومن نمط لا تجد له في الغرب سوى عدد محدود من النظائر، وهو يمتلك أسلوباً ناريّاً، لكنه أيضاً أسلوب أليف على نحو غريب، مصمم لإحداث استجابة فورية عند جمهور حي. قلة قليلة من الشعراء الغربيين من أمثال بيتن Yents وولكوت Walcott وجلسبرج Ginsberg - امتلكوا ذلك المزيج النادر الأسر الذي يجمع بين الأسلوب السحري التعويذي الموجه للجماعة، وبين المشاعر الذاتية العميقة المصاغة بلغة أخذت لا تقارم. ودرويش، مثل أقرانه الغربيين القلة، فكان تقنى مدهش يستخدم التراث العروضي العربي الفنى والغريد بطرق تجديدية وجديدة على الدوام. ذلك يتيح له أن ينجز أمراً بالغ الندرة في الشعر العربي الحديث: براعة أسلوبية فائقة وفذة، ممتزجة بحسّ بالعبارة الشعرية أشبه بالمجنون إليزابيث، البسيط في نهاية الأمر لأنه بالغ الصفاء.

القصيدة المترجمة في هذا العدد^(٣)، «أحد عشر كوكباً» على الأندلس، كتبت ونشرت في عام ١٩٩٢. ولقد انبثقت من ثبات مناسبات متباعدة: الذكرى لـ ٥٠٠ للعام ١٤٩٢ لسقوط غرناطة، رحلة كولومبس، سفر درويش إلى إسبانيا

للمرة الأولى، وأخيراً قرار منظمة التحرير الاشتراك في عملية السلام تحت رعاية روسية - أمريكية والاعتقاد مؤتمراً مدريد في تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٩١. والقصيدة نشرت أولاً في صحيفة «القدس العربي»، اليومية الفلسطينية التي تحرر وتطبع في لندن.

والحق أن هذه المقطوعات الشعرية تنطوي على نغمة الكلال وهبوط الروح والتسليم بالقدر، والتي تلتقط - عند العديد من الفلسطينيين - مؤشراً للانحدار في أقدار فلسطين التي، مثل الأندلس، هبطت من ذروة ثقافية كبرى إلى حضيض فطليح من الفقد، على صعيد الواقعة والاستعارة معاً.

لكن هذا يفسّر جانباً واحداً من جوانب القصيدة. فالعنوان في الأصل العربي هو ببساطة «أحد عشر كوكباً»^(٤)، ولقد أضيفت عبارة «على الأندلس» لإيضاح الخلفية المعاصرة للقصيدة. ودرويش يقتبس العبارة الأولى من سورة يوسف في القرآن الكريم: «إذ قال يوسف لأبيه يا أبت إنى رأيت أحد عشر كوكباً والشمس والقمر رأيتهم لى ساجدين». ويطلبه أبوه بألا يقصص رؤياه على أحد من إخوته لكي لا يؤذره بسبب ما وهبه الله من قدرة على الرؤيا. ثم يعلم يوسف أن الله اختاره لتأويل الأحداث، الأمر الذي يطى محه قوى النبوة المباركة. وهكذا يتولى الراوى

في قصيدة درويش مزايا ومخاطر القدرة على رؤية ما لا يراه الآخرون، وهو هنا معنى سقوط الأندلس بالنسبة للفلسطينيين وقبائلهم على وجه الخصوص. ومن المذهل أن درويش يتنبأ - فعلياً - بأحداث العام التالي حين وقعت إسرائيل ومنظمة التحرير إعلان المبادئ في أيلول (سبتمبر) ١٩٩٣.

لكن ما يمنح القصيدة تجانسها الفني ليس طبيعة موضوعها بقدر وجهة توسيعها للتطور الأكثر راديكالي في شعر درويش، نحو مواقف جديدة وتصوير جديد، الأمر الذي تلتقط هذه الترجمة الممتازة قدرًا كبيرًا منه.

ومنذ أن غادر درويش بيروت عام ١٩٨٢ وموضوعات شعره الرئيسية تدور حول مكان وزمان النهاية (حيث الإشارة الملحة المتكررة إلى مختلف المنانى الفلسطينية) فحسب، بل حول ما سيحدث بعد النهاية، وهيئة العيش عبر زمان المرء ومكانه، وكيف يصبح اللقاء بعد الخاتمة موقفًا منفردًا وإكزوتيكًا دون ريب، يقتصر على الشاعر وشعبه. وفي عام ١٩٨٤ كتب يقول: «تضيق بنا الأرض، تحشرنا في الممر الأخير، وتابع:

.. ورأينا وجوهه الذين
سيرمون أطفالنا
من نوافذ هذا الفضاء الأخير،
مرايا سيصلها نجمنا
إلى أين نذهب بعد الحدود

الأخيرة؟ أين تطير

العصافير بعد السماء
الأخيرة؟

وفي «أحد عشر كوكبًا على الأندلس، لم تعد الأرض والأعداء وراء التحكم بالقضية وحشر الشعب نحو النهاية. الآن جاء دور الـ «نحن» والقدر، كما يتمل في سقوط غرناطة عام ١٤٩٢، وهنا المسؤولية. والشعر اليوم يستبدل التاريخ كموقع للحدث، تمامًا في قصيدة «والاس ستيفنز» عن الوجود (الصرف):

اللحظة عند نهاية الروح،

وراء الفكرة الأخيرة، تنهض

في المسافة البروزية

مثل طير ذهبي الجناحين...

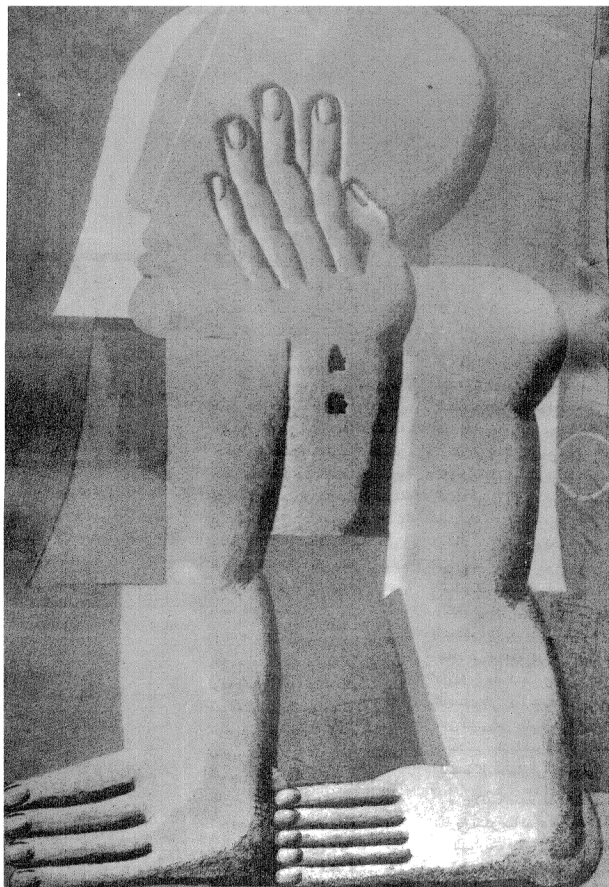
لكن انسحاب درويش في هذه القصيدة ليس شبيهًا بانسحاب ستيفنز في الأبيات السابقة، أو بيتس في «الإبحار صوب بيزنطة». الشعر عند محمود درويش لا يقتصر على تأمين أداة للوصول إلى رؤية غير عادية، أو إلى كون قصي من نظام متعارف عليه، بل هو تلاحم عسير للشعر وللذاكرة الجمعية، ولضبط كل منهما على الآخر. والمفارقة تتعمق على نحو لا يحتمل حين تناط خصوصية الحلم برواق فاسد مهدد، أو تتم إعادة إنتاجها بفعل ذلك الواقع تحديدًا، مثلما يحدث في القسم الحادي عشر من القصيدة، حين ينهار الجدل القلق بفعل تكرار كلمة «كمجنجات»، دون أن يحل التلاحم أو يرتقي به.

هذه السمة المشدودة أو المعلقة عن سابق عمد في شعر درويش الزمان تجعل من ذلك الشعر نموذجًا على ما أسماه أدورنوب «الأسلوب المتناول»، حيث للتقليدي والأثري المرتقى، تمتزج التاريخي والجمالي المرتقى، تمتزج جميعها لتقديم حسن ملموس بالغ بما يجرى وراء أمر لم يسبق لأحد أن عاشه في الواقع الفعلي. ■

ترجمة: ص. ح.

هوامش المترجم

- (١) نسبة إلى الروائي الإيرلندي المعروف جوناثان سويت.
- (٢) يشير إدوارد سعيد إلى قصيدة «عابرون في كلام عابر».
- (٣) نشرت هذه المقالة في العدد ٤٨ (شعب ١٩٩٤) من الفصلية الأمريكية المعروفة Grand street، وجاءت بمثابة تحريف نقدي موجز بشعر درويش بمناسبة ترجمة قصيدته «أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي، في السجلة. ولقد قام بالترجمة إلى الإنجليزية مكي أنيس ونابجل رايان، وراجعا الشاعر الباكستاني أغا شدي على والباحث الإسلامي أحمد دلال، وأشرف إدوارد سعيد على الصياغة النهائية للترجمة (الممتازة والجديرة بالتقدير). وبالطاقة، تنشر فقرات مطروحة من المقالة بإذن خاص من المؤلف.
- (٤) هذا هو عنوان المجموعة في الواقع، أما عنوان القصيدة فهو «أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي».



لوحة للفنان هورست أنتس - ألمانيا



خيار السيرة واستراتيجيات التعبير

قا من جديد، فى «لماذا تركت الحصان وحيداً»^(١)، مثلما كان الحال فى معظم المجموعات والقصائد الجديدة، يفى محمود درويش بشروط تعاقد ثنائى شاق بقدر ما هو خلاق:

١ - تعاقد مع مشروع شعري فذ يتطور على نحو مدهش منذ أكثر من عقدين، وترتقى أطواره وفق دينامية جدلية متصاعدة وتصعيدية تذهب من مشقة صناعة وتجديد الأدوات التعبيرية لكى تصل إلى مستويات خلّاقة وعميقة فى برنامج إبداعى مفتوح النهايات لا يستقر على حال عند بلوغه نهاية طور، أو هو يتوقف أساساً لكى ينطلق بصواب وثبات، بعيداً عن سكون الطور وقريباً من خطوة التطوير التالية.

٢ - تعاقد مع قارئ عنيد عريض، واع ومرهف ومتطلب يتماهى بقوة مع برهة السكون الدرويشية تلك لأنه يجد فيها ملأً (فى المشهد الشعري العربي الراهن المأزوم) وإدماً وإشباعاً، فيثبت بها ويستدخلها فى وعيه الشعري كخاتمة قصوى مشتبهة لهذا المشروع الشعري القلق أبداً. لكنه قارئ رفيع الاستجابة لأنه يسارع إلى استقبال أعراف وأنظمة التغيير المحتومة، ولا يتردد طويلاً قبل أن يبحث عن - ويجد مكانه فى - خطوة التطوير التالية، بعد أن استدخل برهة/

برهات التوقف السابقة واستكمل مع محمود درويش أو آلية المعادلة الضرورية بين النص والحياة، بين الشعر العظيم وذائقته الجمعية.

فى هذه المجموعة، الجديدة على المشهد الشعري العربي بأسره، يذهب محمود درويش نحو السيرة: سيرة المكان حين تحتويه الجغرافيا لكى ينسبط فيه التاريخ، وسيرة مواقع المكان حين تنقلب إلى محطات للجسد وعلامات للروح وتصنع - بالتالى - صيغة ملحمة فريدة لسيرة ذاتية كثيفة تتحرك فى فضاء لا كائى فضاء، وتمسح الزمان من ارتفاع عين الطير، ثم تختصر عناصرها فى رحلة ارتداد نحو قطب صنائع ومشارك وضامن هو آدمى تراجيدى، ولكنه... شاعر فى يده غيمة. وللمره أن يستذكر، هنا تحديداً، ما كتبه إدوارد سعيد عن محمود درويش: «الشعر عند درويش لا يقتصر على تأمين أداة للوصول إلى رؤية غير عادية، أو إلى كون قصى من نظام متعارف عليه، بل هو تلاحم عسير للشعر وللذاكرة الجمعية، ولصنط كل منهما على الآخر»^(٢).

ولأنها تسجل لحظة الحياة فى التاريخ أكثر مما تسرد الواقعة الخارجة من التواريخ، فإن قصائد محمود درويش فى هذه المجموعة تبدو أقرب إلى الحفريات الشعرية فى أطوار الجسد

طبلى الحديدي

والروح ووعنيهما، ومصائر المكان وصراعات الكائن في ذلك، وتؤثر الكون والوجود في الكون. وهي «أقرب» لأنها ليست بعيدة إلا بميزان عن الموزاييك الأرضي المعقد الذي يركب مادة المشهد السفلية دون أن يريك حركة المخيلة في ترحالها الحر نحو المواطن الطوية للعلامة والاستعارة واللغة والموسيقى. وهنا، أكثر من أية مجموعة أخرى، يتعدد مصود درويش عن الكلمة بوصفها رمزاً أيقونياً مشحوناً، ليقترّب من الكلمة بوصفها علامة مادة وحقل إشارة وتسجيل وإطلاق. وهو، في أكثر من قصيدة، يقارب اللغة كشكّل تبادلٍ شعري/كلامي متجانس دون أن يحجب عن العمارة الإيقاعية (السيمفونية، هنا بوجه خاص) حق الدخول في شبكات متغايرة تقوم من جهة بما يشبه «تغريب» الموسيقى عن وقعها، و«نحت» التخطيط الصوتي الأعلى من مادة هارمونية خام تتجاذب وتتقاذب في شروط اختلاف حرّ لا يقنّده سوى نظام حريته ذاتها من جهة ثانية.

١ - خيار السيرة وجدل الذات المفردة

لماذا خيار السيرة؟ ما هي الاستراتيجيات (والقوود) التعبيرية التي يربّتها هذا الخيار في أي مشروع كبير له سيروية جدلية خاصة في التنامي

والتكامل، وفي مشروع محمود درويش تحديداً؟ ولماذا الآن بالذات؟

في مطلع حزيران (يونيو) من العام المنصرم، وخلال أمسية شعرية استثنائية لمحمود درويش وسميح القاسم أريد لها أن تسجّل مناسبة «رحيل» الفلسطينيين عن تونس إلى وطنهم، قال محمود درويش ما يلي:

«عماً قليل يخرج الفلسطينيون من آخر الزيارة إلى أول العودة، من رحلات البحر إلى الخطوة الأولى على البرّ. يخرجون على خطى اليسار المرتدة إلى البيت الأول من رحيل المعنى والسلالة، إلى أقدم مدينة تأذن لهم للمرة الأولى في تاريخ تجريتهم المعاصرة، بالتأمل الحر في الدلالات، وبالمفاضلة بين جمالية الأسطورة وبين لبس الزمان، وبين واقعية الحلم وبين عبثية الواقع. (...) نحن الآن مكشوفون وجهاً لوجه أمام شمس السؤال: هل تتسع أرض الحلم إلى ما تبقى في ولنا من حلم، وهل في وسع الحلم أن يحلم أكثر؟ فينا أكثر من أرض، وعلى الأرض أكثر من منفى، وفينا الدازل من صورته التي ما زالت مطقة على الجدار وعلى الثابوت. فكيف نتدرب على القطيعة المفاجئة؟ كيف تألف الحوار مع الآخر الذي هو أنا، هذه المرة؟ تلك أسئلة سحيلها على قصائدنا القادمة، التي لن تنفصل عن بدايتها، كما لن تنفصل عن

بحة الملح وعن حور الحور وأما الزيد فقد ذهب جفاه. وأما ما ينفخ الناس فقد مكث في أرض القصيدة».

وثمة أسباب عديدة تدعو إلى الجزم بأن الشاعر أحال هذه الأسئلة، وعشرات سواها إلى القصائد التي كانت آنذاك في طور الكتابة، أي إلى قصائد مجموعته «لماذا تركت الحصان وحيداً»، وهو، بمعنى آخر، وثى بما يشبه الوعد الموضوعي المتصل بحالة عامة من الانكشاف الفلسطيني «وجهاً لوجه» أمام شمس السؤال، والانكشاف الشخصي أمام الحوار (المتفرع بهذه الصيغة أو تلك عن قطيعة محتملة أو عن احتمالات لأكثر من حالة قطيعة واحدة) مع «الآخر»، الذي هو الشاعر هذه المرة، ولكنه أكثر من ذلك لأن الشاعر هنا آخر متعدّد، مركّب، معارض وتاريخي بديل ما مكث في أرض قصائده من مادة خام حول الماضي الذي يراود قطعه عن الزمان والقادم، ومادة حلم خام، تزج هذا الماضي في علاقته الطبيعية مع حقائق وجوده في الحاضر والمستقبل، وحلم يجاهد لكي يحلم أكثر ويقتدر أكبر من أرض فيها أكثر من منفى وهو، ثالثاً، وعد وثيق الصلة بالتعاقد اللدائي المشار إليه أملاً بين الشاعر ومشروعه الشعري من جهة، والشاعر وحقوق قراءة الشعر من جهة ثانية.

خيار السيرة جزء من هذا الجدل المعقد لقصائد (وبالتالى خيارات ثقافية وفكرية وجمالية كبرى) لن - وليس لا - .
تفصل عن بداياتها . ويرتاب كاتب هذه السطور فى أن محمود درويش عرف من مرارة الفهم القاصر لملاقطه الملحمية بالأرض وتاريخ الأرض والذاكرة، فضلا عن هزال تأويل نصوصه فى ضوء ذلك كله، قدرًا يكفيه لكى يضطر إلى شرح (نعم، شرح!) موقفه من الماضى على الأقل (٢)، هو الذى أطل مرارًا على ما يريد، ورأى ما يريد وما يريدنا أن نرى ونريد، وهو الذى أعلن عام ١٩٨٢ أن الشاعر اقتضت قصيدته شاما:

فى بيته بارودة للصيد،
فى أضلاعه طيرٌ
وفى الأشجار عقمٌ مالحٌ.

لم يشهد الفصل الأخير من
المدينة.

كل شيء واضح منذ البداية،
واضح

أو واضح

أو واضح^(٤).

وهو الذى أعطانا، فى عام ١٩٩٠،
خمس عشرة رباعية رأى فيها ما يريد
من الحقل والبحر والليل والروح والسلام
والحرب والسجن والبرق والحب والموت
والدم والمسرح المبلى والشعر والفجر
والناس، وترك لنا أن ننسحب معه من
الماضى (وبدرجة عالية يندر أن نجدها
لديه، فى أطواره الشعرية منذ أواسط
الثمانينيات) إلى استشراف شفيف لماهية

الأشياء إذ نمارس تمارين استكشافها
بصورة محررة من ضغط تواريخها،
ولكنه بعد الرباعيات عاد، وعدنا معه،
إلى السطوح الأعماق من تاريخه
وتاريخنا: إلى أبيه «المعلق فوق صبار
البرارى من يديه»، والذى يعلمه «كتاب
الأرض من ألف إلى ياء، ويوجب معه
جغرافية أرض كنعان الأبال والوعول
ويعل وعناة والعنقاء» وإلى عناصر
السديان العتيق (كائنات وغاية وشبح
ورمز وورق وأرملة وأغنية ومعجزة ولغة
وقصة وذاكرة) مطروحة كما فى
احتشادها المعقد بالتاريخ والجغرافيا، وكما
نجوسها فى غابة تشهد عقد الهدنة مع
المفرق، وإلى جدل المنفى وقوته وضعفه
وأحقابه وانفتاحه على مطلق محسوس
قبل أن يكون ميتافيزيقيًا يمد من
الأسطورة إلى المألوف، وإلى عناصر
ذلك كله فى التشيد:

يا تشيد! خذ العناصر كلها

وأصعد بنا دهرًا فدهرًا

كى نرى من سيرة الإنسان ما
سيعيدنا

من رحلة العيب الطويل إلى
المكان . مكاننا،

وأصعد بنا قمم الحراب لكى
نظن على المدينة

أنت أدري بالمكان وقسوة
الأشياء فينا

أنت أدري بالزمان ... (٥)

وهو الذى يبدأ اليوم مجموعته
الأخيرة باستهلال فسيح نبيل يطل فيه

كشرفة بيت على مشهد عريض تحتشد
فيه شخوص هى علامات تاريخ لا يتأخ
له أن ينفرد مرة واحدة لكى يسجل وقائع
الفرد والفردى، وأمكنته تشد الجغرافيا إلى
علاقاتها البشرية للرمزية أو الملموسة
الداخلية فى تجاور أشد كثافة من الرمز
وشبح قادم من أحشاء هذه الصورة،
يتدافع جسده وسط هذا الاحتشاد للتواريخ
والعلامات والأمكنت التى حفرته من قبل
(وقبض لنا أن نتابع نوبات حفرها
وتغاييرها طيلة عقدين من مشروع شعري
فد)، وتحفر اليوم فى ارتدادها إلى
عناصرها البدئية الخام من الطفولة إلى
ما وراء الطبيعة، ومن الملحمة إلى
المستقبل، ومن التاريخ إلى تجدد المد
والجزر فى صورة ذات زمن مفتوح
تهرب إلى نفسها، ومن طبيرة أبى
الطيب المتنبي (وللمره أن يلاحظ هنا هذا
الاختيار الخاص لتجاور العلامة
والشخص) إلى زيتونة زكريا والمفردات
التي انقرضت فى «لسان العرب»، ومن
الفرس والروم والسومريين إلى عقد فقيرة
طاغور.. ومن الجسد الخائف إلى الخوف
ما هو نال للرماد:

أظن على ما وراء الطبيعة:

ماذا سيحدث ... ماذا سيحدث
بعد الرماد؟

أظن على جسدى خائفًا من
بعيد...

أظن كشرفة بيت على ما أريد.
(ص ١٤)

المدجج الشعري قبل «لماذا تركت
الحصان وحيدًا، لم يفصل بالتالى عن

خيار السيرة واستراتيجيات التعبير

خيار السيرة ولا عن «البدايات» التي أشار إليها محمود درويش في كلمته، حين وعد بإحالة الأسئلة على القصائد القادمة، مثلما على قصائد في أرضها مكث. ويمكث - ما ينفذ الناس. الأمثلة السابقة ترقفت عند بعض أنماط العلاقة مع الماضي والإحلال على عناصره، ويمكن أيضاً ضرب عشرات الأمثلة التي تخطط لتطور العنصر الواحد إياه بين المجموعات السابقة والمجموعة الأخيرة. والقارئ أن يعود إلى صورة الأب في قصيدة «رب الأيايل يا أبى، رهبا، (١٩٩٠)، وفي قصيدة «على حجر كنعاني في البحر الميت» (١٩٩٢)، وقصيدة «أبد الصبار» من المجموعة الأخيرة (١٩٩٤ - ١٩٩٥) ثم إلى تفصيل محدد في هذا الاسترجاع هو صورة الأب العقيد إلى شجرة الصبار (ومن حوله الجد والابن بدرجة ما).

وهي بدايات تعايشت فيها دينامية متواصلة من الاسترجاع المتعدد والتقابل الجدلي التالي: انبثاق الشخصية المفردة، كما تتجلى في حضور السيرة والوعي السيري، ويعتمد على الاندغام التدريجي لفكرتين: التطور التاريخي الغلي والعميق والعريض، وتقدم الأنا المفرد كقائمة إنسانية. ولقد علما جيماياتستا فيكو Vico أن الإطار الخارجي للحياة لا يقدم إلا في سياقات الأقاليم المتراكمة (والتقليدية ربما) للوجود، تلك المتصلة مباشرة بسيرة الطفولة والصبا وأحقاب النشأة والاستقطابات المستقبلية لذلك كله، سواء في الوعي بالوجود أم في بذور وعي العبث والعدم. كذلك علما أن البدايات التي تتكشف هذه الأقاليم مادية

من جانب أول (وهي منمن هذا المعنى تشمل الولادة ومسقط الرأس والذكورين والتربية والمحطات الملموسة المعلقة من مساحة الذاكرة)، مثلما هي ميثافيزيقية وأسطورية وخلقية وإبداعية لأنها تنتمي أي احتمال لحياة «بداية، جازفة صافية، بالنظر إلى أن البدايات تخلق وترتبهن بسياقات استرجاعها، وتغابر على نحو راديكالي حين تمس المنطقة الفاصلة بين المصير الفردي والمصير الجمعي (ولسوف يقول محمود درويش: «من أين تأتينا النهاية؟ نحن أحفاد البداية لا نرى غير البداية»).

تلك دينامية تتحرك في المجموعة الأخيرة على هيئة استراتيجية صلبة للتركيب (قوامها هذا العناصر المادية في السيرة: المكان، الولادة، الأب، الأم، الجد، إسماعيل، العجيرة، العدو، الغرب)، هي في الآن ذاته نقطة انطلاق نحو شبكات رديفة متعاقبة ذات مرونة عالية من التفريغ والتقاطع بين الأسطوري والمتخيّل، الشعري والشعائري، الزماني والمطلق، والذهني والمحسوس (والأمثلة عديدة، أكثر من أن تحصى: أنات، جلعاش، هيلين؛ السدون، اليوم، الغراب؛ الصبار، السندان، الزيتونة، هابيل، جنكيز خان، أبو فراس الحمداني، امرؤ القيس، بريخت...) هذا مثال كثيف في محتواه وفي تعدد عناصره، ونبرته التاريخية، ويمثله لقسط كبير من الدينامية الثنائية:

لا ليل يكفيننا لنظم مررتين
هناك باب

واحد لسمائنا. من أين تأتينا
النهاية؟

نحن أحفاد البداية. لا نرى
غير البداية، فأتحد بهمب ليك
كاهنا

يعظ الفراغ بما يخلقه الفراغ
الآدمي

من الصدى الأبدى حولك...

أنت مثم بما فينا. وهذا أول

الدم من سلاتنا أمامك، فابتعد

عن دار قابيل الجديدة

مثلما ابتعد السراب

عن حبر ريشك يا غراب

(ص: ٥٥).

هذه الدينامية الدرويشية العريضة اكتسبت شخصية خاصة في المجموعة الجديدة حين حولها الشاعر إلى انفتاح حر وغنائي على الأنا، وحين مال إلى الجزم (ربما للمرة الأولى الأكثر وضوحاً) في مجمل تجربته الحافلة، ومنذ عقدين (على الأقل)، بأن عمليات مساملة الذاكرة واسترجاعها ملحمياً وتاريخياً لا تفتح ملفات الذات الفردية (والأنا في أضيق نطاق اقترابها من النفس المفردة) فحسب، بل تفتحها لكي تغلقها أحياناً، أو لكي تطلق حلقة لاحقة ثلاثية من تعاقب من جديد. وإذا كان قد واصل وفاءه للعلاقة بين المصيرين الفردي والعام، ودفع بالأول إلى الظل لصالح الثاني في معظم الثقلات الكبرى في مشروعه الشعري، فإنه اليوم قد بلغ الطور الموضوعي للتدرب والتدريب على قاطعة مقبلة محتملة (ومصحية على

أُطِّلْ كشرفة بيت على ما أريدُ
أُطِّلْ على شبحي
قادمًا
من
بعيد (ص ١٥) .

ويضعة سطور أخرى (لاحقة) تفصله
عن ضمير الجماعة في «فرويون من
غير سوء» و«ليلة اليوم، قبل أن تقضى إلى
الأب - أول العناصر في الشق الأول من
دينامية البدايات - في قصائد «أبد
الصبار» وكم مرة ينتهي أمرنا، وإلى
أخرى وإلى آخره»، وتلقى انتماج الوجود
والولادة بأيقونات المكان، الباب الأول
من المجموعة. تخطيط انتظام القصائد
في الباب الثاني يعتمد منطقاً مختلفاً
بالطبع، ولكنه يَدشّن المزيد الجديد من
شروط انقسام الذات على نفسها، مبتدئاً
من العنوان، «فضاء هابيل»، ومختتماً آخر
قصائد هذا الباب بارتداد إلى الولادة:

هنا ولدتُ ولم أولدُ
سيكمل ميلادى الحرون إذا
هذا القطارُ
ويمشى حولى الشجرُ
(...)

مرّ القطار سريعاً
مرّ بهى، وأنا
ما زلت أنتظرُ (ص. ٦٤-٦٥) .

هذه أمثلة من البابين الأول والثاني،
تكتسب فيها الذات المفردة في سياق من
المواجهة مع الخارج ووفرة عناصر من
الخارج في أن معاً، ويحتاج لنا أن نتابع

التراجيديا، الباحث في هذه الشروط
للفاضلة من الألم النبيل عن معنى
ومسوغات الفن إجمالاً، والشعر على وجه
الخصوص: لا شيء سوى ولادة الفن
العظيم يبرر هذا المشهد العجيب من
بهجة الخارج آزاء تدمير الفرد، وعبقريّة
الفرد في استرجاع الذات من انقراض
خارج دمر فواته حين سعى إلى التدمير.
«في يدى غيمة». القصيدة الثانية في
المجموعة، تسجل التدشين الأول لذلك
الانقسام حين تبدأ من ولادة الشاعر في
مناخات اندماج العناصر الطبيعية
والوجودية في صيغة علوية ومتماسية
ولادنيوية، هي «مسألة لا تخص سوى
الله، وإن كان المكان الخارق معداً
بموجبها لاستقبال مولد خارق لطفل يولد
الآن و «صرخته في شقوق المكان». لكن
خاصة القصيدة تستعيد لحظة استهلاكها
مع التنوع الحاسم التالي:

أسرجوا الخيل،
لا يعرفون لماذا،
ولكنهم أسرجوا الخيل في
السهل (ص ١٩)
(...)
أسرجوا الخيل،
لا يعرفون لماذا،
ولكنهم أسرجوا الخيل
في آخر الليل، وانتظروا
شبحاً طائعاً من شقوق
المكان ... (ص ٧٣)

ويضعة سطور شعرية (سابقة)
تفصل هذا الشبح الطالع من شقوق المكان
عن ذلك الذى أُطِّل عليه الشاعر:

الأرجح) يكون فيها هو «والآخر، غير
المنفصل عن تاريخ الأنا بوصفه أقرب
التواريخ إليه في مساحته من أرض
القطيعة، وأكثرها شرعية وصديقاً وثراء،
وأشدها انطواء على ما يبقيه ديناميكياً في
الدينامية ذاتها، متحزراً من إفسار
وصفوطات وأحادية حاضر واضح يصفه
هكذا دونما لبس أو مساومة:

هنا حاضر لا يلامسه الأمسُ
(...)

هنا حاضر
جالسٌ في خلاء الأواني يحقّقُ

في أثر العابرين على قصب
النهر (...)

هنا حاضرُ
لا زمان له، (...)

هنا حاضرُ
لا مكان له، (...)

هنا حاضرُ
عابر، (....) (ص. ٢٨-٣١) .

وتاريخ الأنا، في السطوح الأعرق من
الفكر الشعري وراء نصوص المجموعة،
هو استدعاء متكرر لحالة من المواجهة
الغيفية (الوجودية الميتافيزيقية تارة،
والتسجيلية السردية طوراً) الناجمة عن
انقسام الذات على نفسها ضمن شروط
غامضة من عمليات التدمير والبناء
ويصلح أو استرداد الهوية بوصفها معطى
إيستمولوجياً وسيكولوجياً ولغوياً في
مسلسلة من حلقات الوجود وتوتر الوجود.
وثمة ما يبرر استرجاع نيتشه، في
واحدة من أوائل مقالاته التأسيسية عن

خيار السيرة واستراتيجيات التعبير

سلسلة الاتصالات المدهشة لسيكولوجية شعرية ربة تتعامل مع الوفرة بمصطلح ما تعيدني مصطلح الطفولة من جملة صوريستعارية خام، وتستجمع شتات مادة تجيلية وإاعية، أو علمية لإاعية، أو المزج المركب منهما معاً وعلى طريقة اللحن الذي يبدأ من رؤية مجردة وينتهي في تحقق صلب.

أولئك الذين أدرك أن خيار الأنا كما يعتمد منه **محمود درويش** في لماذا تركت إحصان وحيداً، ليس متحرراً البتة من شقاء الأنا الشاعر، ومن النطق الغنائي بصمير المتكلم الغارق عميقاً في ضمير المخاطب (الذي يوسعا الافتراض هنا بأنه آية ذات مفردة مخاطبة: القارئ، الآخر، الثاني في المساحة المقابلة من أرض القطيعة، التاريخ، الاسترجاع أو بعض المسحرج...)، وحيث تكون وحشة الشاعر أشد مضاضة وبهاياً مع ألم عبقري يجتاز الفردي إلى نظير فردي، ويقاسمه عذاب تلمس المعنى. وستكون لنا وقفة مطولة حول ما يستتبعه هذا الخيار الغنائي من معادلات فنية (استعارية وموسيقية)، وخطابية (ميل المفردة الدرويشية إلى الانخراط في التشكيل الكلامي والمعاراة الإيقاعية التي تدرج وتوظف الوسيط اللثري)، وفكرية - أسلوبية (البناء الملحمي والأسطوري، وخيار السرد التقطعي الأقرب إلى لغة الصورة السيمائية).

ويكفي هنا القول بأن خيار السيرة عند محمود درويش يتكرنا بما حلم به أنتستونين آرتو ذات يوم: «شعر وراء الشعر»، حيث يجترح الشاعر سبيلا

استثنائياً يتيح له أن «يكون في»، قبل أن «يكون أمام، الاسترجاع الغريزي الكثيف لبدائل إدراك الواقع، وحيث يتغاضى التماهي التام مع نسخة الأنا (وفي طور النفس الطفلة خصوصاً) دون أن يوقف حمية الجذور إلى الحفر العميق. وهذه عتبة أولى في أي شعر عظيم.

٢ - الغنائية الملحمية في حوار الـ «أنا/ الآخر»

ما الذي يستتبعه هذا الخيار، خيار الأنا كما يعتمد منه الشاعر في سياقات سيرة، من معادلات فنية بعد المعادلات الفكرية؟

يدبني، في البدء، التشديد على نقطتين، أولاهما أن غنائية محمود درويش في هذه المجموعة، مثل معظم مجموعاته في العقد الأخير تنهض على شكل حوار من تقدم النفس في ميدان يفتح على الذات ويفضي إلى الجهر الذاتي، الأمر الذي يطوى على إقصاء الآخر، القائم والمكرب، لا لشيء سوى منح الذات حق بلوغ فارق النفس عن نفسها، الحق الكامن عميقاً في أي خيار غنائي أصيل. ولكن معادلة محمود درويش البارعة هي، هنا، تكيف محتوى الآخر، وتوسيع نطاقه لكي يصبح ثلاثة: آخر، الأنا الأمي ذو القسمات الإنسانية، وآخر مكاني كوني لأنه لا يقاوض الجغرافيا بالتاريخ أو العكس، وآخر زماني عابر للووقت والتسجيلي (١). أمثلة هذه المعادلة تتجلى على نحو خاص في قصائد القسمين الثالث (فرضي على باب القيامة) والخامس (مطر فوق برج الكنيسة)، ولكن

مقطعاً واحداً من قصيدة «سنونو التناثر» يكاد يوش على المعادلة بأسرها في إيجاز بليغ وأسر:

أنا حلمي. كلما ضاقت الأرض
وسعتها

بجناح سنونوة واتسعت. أنا
حلمي...

في الزحام امتلأت بمرآة نفسي
وأستلتي

عن كواكب تمشي على قدمي
من أحب...

وفي عزلي طرق للحجيج إلى
أورشليم (... (ص ٥٩).

ومفردة «الحلم» ومشقاتها تتكرر ثلاث عشرة مرة في قصيدة من ٤٨ سطراً، في التوزيع التبادلي التالي: حلمت/ ولا يحلمون/ ولا يحلمون/ لنا حلم واحد/ أنا حلمي/ أنا حلمي/ فيها حلمي/ أخاف على حلمي/ أخاف على حلمي/ نصنق أحلامنا/ نطير أحلامنا/ لنا حلم/ أن نجد حلاً. وللقارئ أن يتابع العلاقات الضمائية في هذا التوزيع التبادلي المفردة، وأن يراقب على منزه تغايراتها في القصيدة قدرة محمود درويش العالية على تنفيذ الشكل الصوري من علاقة النفس بالأطوار الثلاثة لـ «الآخر، المركب».

النقطة الثانية هي أن موقف محمود درويش في هذا الخيار الغنائي حديثاً/ تاريخي، بمعنى أنه لا يتحدث برهة العصر ويجمد ما وراءه من تاريخ، ولا يقفز إلى التاريخ السابق لهذه البرهة بحيث يفتزل برهة العصر في استحداث

ارتجاعى. إنه يكتب وهو مشبع بروح عصره، وبالمتغيرات الحادة والجزرية واليومية التي تتبادل سلسلة علاقات إنسانية وفكرية وجمالية (ولغوية أساساً) مع النفس والمحيط، مع مصائر الذات والمصائر الجمعية الوطنية والكونية. إنه غير بعيد عن مسالة دعوات "نهاية التاريخ، التي تعيد ترجيع هيجلية ساكنة تغتلت بالإمبراطور وبالشكل الختامى الأقصى لانتصار وانكسار الدولة - الأمة، وعن بدايات الماضى فى هذه النهايات الجبرية التي يرد لها أن تكون أنظمة دولية قسرية تعيد تركيب العالم وتوزعه ومحاصصته على أساس مقولة ترجع - للمعارفة - صدق العلاقة الهيجلية بين السيد والعبد (ولقارئ أن يلحظ هذه المسألة العميقة فى قصائد "أرى شحى قادماً من بعيد، و"ستونو التتار، وشهادة من برتولت بريخت أمام محكمة عسكرية، و"خلاف غير لغوى مع امرئ القيس، و"عندما يبتعد، على سبيل الأمثلة. ولكنه أيضاً، وهو المنتمى إلى طراز رفيع الثقافة من الشعراء الإنسانيين، غير بعيد عن أقدار الأنا فى حلقة بدأها باسكال بسؤال عن ماهية هذه الـ "أنا، ليجيب عليه سارتر بعد ثلاثة قرون: "الإنسان هو ما يدركه عن نفسه، خائفاً العبارة الحاسمة بنقطة تعيدنا إلى السطر لولا أن صممونيل بيكيت استبدل النقطة بثلاث علامات استسهام: "الآن أين؟ الآن من؟ الآن متى..".

ونحن مع محمود درويش نخرط فى هذا الـ "أنا، المفتوحة على سيرتها، فى ثلاثة مستويات:

١ - مستوى سيرة المكان غير المنفصل عن الجغرافيا وعن امتداد التاريخ فيها. هذه، بمعنى آخر، رؤية حدائية بالغة العمق لمعنى علاقة الكائن بالمحسوس والزوال فى الزمان والمكان، نذكرنا بما قصده شارل بودلير حين اعتبر أن الحدائث هي ملكة إدراكية تتبع للشاعر أن يرى المكان الحديث (باريس، على سبيل المثال) مشروعاً دائماً لمكان بات قديماً لكسوه أو منذ أن حاز على صورته بالاعتماد على الاسترجاع الأسطوري والرمزى لمدن مثل نينوى وبابل وطروادة. مكان درويش لا يكف عن الظهور فى نقطة محددة من التاريخ، على حافة التاريخ المرسوم بالجغرافيا والرمز والأسطورة والحدث. وحيث تهرول الجهات إلى الهيولى، بين هاروبين، على مرأى من حاضر لا زمان له ولا مكان، فهو "يبداً من جديد، على الدوام، ويتقدم أثناء تناميهِ وارتداده إلى بداياته. معظم قصائد المجموعة تعتمد هذه الاستراتيجية فى الاسترجاع، ولكن قصيدة "البئر، مثال متكامل يبدو شبه مكرس لهذا اللقاء العاصف بين التاريخ والأبدية (الموتى/ الأحياء، الماضى/ الحاضر المكسور)؛ الذات والجماعة (الاسم، الميم والوالو السحيجة/ وحشة الأسلاف، الباقون حول البئر)؛ والمكان والأسطورة (مثلث، مصر، سوريا، بابل/ يوسف، جلجامش، إلهات الزراعة)؛

قد كنت أمشى حذو نفسى: كن قويا
يا قسرينى، وارفع الماضى
كفرنى ما عجز

بيديك، واجلس قرب بئرك.
ربما التفتت

إليك أيا نل العادى.. ولاح
الصوت

صوتك صورة حجرية للحاضر
المكسور...

(...) كن حذراً! هنا وضعتك

أملك قرب باب البئر، وانصرفت
إلى تعويذة...

فاصنع بنفسك ما تشاء. صنعت
وحدى ما

أشياء: كجرت ليلا فى الحكاية
بين أشغال

المثلث: مصر، سوريا،
وبابل... (ص من ٧٠ - ٧١).

٢ - مستوى سيرة مواقع المكان التي تبدو وكأنها تغادر العلامة الجغرافية - المكانية المحددة لتقلب إلى محطات للجسد وعلامات للروح. إنها نتاج تصارع استرجاعى بين الوقائع والتفاصيل الطبوغرافية، وبين تداعياتها الحلمية (اللاواعية)، ولكن الواعية فى أمثلة عديدة)، وإعادة إنشائها على هيئة شريط من الصور والتشكيلات التخيلية، ثم إعادة إنتاجها فى صيغة من السطح الدلالية المترابطة التي تجعل عكا، على سبيل المثال، موقعاً فيزيائياً ورمزياً لعلامات كنعانية وأشورية وقارسية ورومانية وصليبية وفاطمية. فى قصيدة "أشغال عاجية، يبدأ الاسترجاع من صور محتالية أخاذة أقرب إلى التقطيع السينمائي: انحدار الغيم الأزرق من القلعة

خيال السيرة واستراتيجيات التعبير

عريضاً ومفتوح الدلالات. محمود درويش يختم المقطع هكذا:

كأنى لا شأن لى بالذى سوف يحدث

لى فى احتفالات بولبوس قيصر... عما قليل! (ص ٨٤).

والإشارات هنا عديدة ومدمشة:

- واضح أن ضمير المتكلم معنى شاملاً بما سوف يحدث، وبجانبه التراجيدي تحديدًا.

- ثمة علاقة طارئة وجاذبة فى الآن ذاته تنظم مفردات «كأنى» و «لى» و «لى» من جهة، و «لا شأن لى» سوف يحدث لى» من جهة ثانية.

- التجاور بين مفردتى «احتفالات» و «القيصر» يفتح باب التساؤل على مصراعيه وربما تحديد لما يتداعى فى الذهن بصدد المفردتين على حدة أو فى اقترانهما معاً.

- احتفالات القيصر، من جهة ثانية، هى تلك التى حدثت على الدوام وكلما انتصرت الإمبراطورية، وهى التى تكررت على مرأى من بحر يأكل خبز عكا ويفرك خاتمها منذ خمسة آلاف عام، وهى ثالثاً (ولمن يشاء) تلك التى تحدث وستحدث فى «البيت الأبيض» الأمريكى أو أى بيت أبيض شبيه هذا وهناك (ولن ننظر طويلاً حتى نتبين حركية هذا التفضيل فى قصيدة «خلاف غير لغوى مع امرئ القيس» حيث ينشر الطواويس «مروحة اللون حول رسالة قيصر للتائبين»، وحيث «يدل الدخان من الوقت أبيض»).

مرآة لبنت كنعان،

أمشاط شعر من العاج،

صحن الحساء الأشرى،

سيف المدافع عن نوم سيده الفارسي،

وقفل الصقور المفاجئ من علم نحو آخر

فوق صواري الأساطيل... (ص ٨٣).

* رباعية غنائية تتقدم فيها الذات بقوة، غير منفصلة عن علاقة الأنا بحاضر محدد هو المتوفر، وبأس تدور مفاتيحه مقفولة، ويجدل امتلاكهما:

لو كان لى حاضر آخر

لامتلك مفاتيح أمسى

ولو كان أمسى معى

لامتلك عدوى كله... (٨٤).

* مشهد تأملى استبطانى يمتد على ثمانية سطور تتكرر فيه ضمائر المتكلم خمس مرات، ويتناظر نسجه الاستعارى العالى (نخلة تحمل البرج، أغنية تنقل الأدوات، وتصنع التراجيديا، خيال هو بائع جائع متجول فوق الغبار) مع التصوير المحسوس للرويا فى المشهد السابق، ويدخل فيه بولبوس قيصر كمحمول تاريخى يرتبط مع عكا أولاً (بحكم الوحدة العضوية للقصيدة) ومع بنت كنعان والآشوريين والفيرس والأساطيل. لكن سيرة المكان هنا لا تنفك عن وظيفتها فى تسجيل سيرة الروح والذات حتى يكون محمولها التاريخى

نحو الأزقة ← طيران الحرير وطيران الحمام ← مشى السماء فى بركة الماء على وجهها ← طيران السماء ← طيران الروح كعامله الدحل بين الأزقة ← البحر يأكل خبز عكا البحر يفرك خاتمها منذ خمسة آلاف عام ← ويرمى خده على خدها فى طقوس الزفاف الطويل الطويل. بعد ذلك تحضر القصيدة (أو هى على وجه الدقة تحضر وقد امتكلت حق القول: تقول القصيدة: قللتظر/ ربما تسقط النافذة/ فوق «اليوم» هذا الدليل السياحى) من حيث لا نحتسب نحن فى هذا التشكيل التصويرى، ولكن من حيث يحتسب محمود درويش جيداً فى الخطيط المعمارى للقصيدة:

* مشهد تصويرى سردى كثيف لا ترد فيه ضمائر المتكلم سوى مرة واحدة (وروى تطير..) ويمتد على ١١ سطراً؛

* رباعية غنائية تتوب فيها مفردة «القصيدة» عن ضمير المتكلم بالجمع بعد أن تولت زمام القول: قللتظر؛

* مشهد تأملى استرجاعى يمتد على عشرة سطور، يتكرر فيه ضمير المتكلم فى كل سطر من السطور الأربعة الأولى، قبل أن يسحب على حافة التاريخ، أمام الرويا المحسوسة وغير المجازية لموضوعات وصور التاريخ (مرآة صحن حساء، سيف، صقور، صواري):

أعبر بين العصور كأنى أعبر بين الغرف

أرى فى محتويات الزمان الأليفة:

* رباعية غنائية تبدو أشبه بفواصل موسيقى إنشادى يهض على علاقة عشق ثنائية بين الـ «أنا» و«الحبيبة»، سرعان ما تكشف عن سطوح أخرى تكاد تجعلنا نحول الحبيبة إلى عكا، ونتابع هبوطها مع الحبيب فى جرة تاريخ واحدة: أنا والحبيبة نثرّب/ ماء المسرة/ من غيمة واحدة/ ونهبط فى جرة واحدة.

* مشهد حوارى داخلى أقرب إلى المونولوج، يتألف من عشرة سطور تتكرر فيه ضمائر المتكلم ثلاث عشرة مرة، ولكنها تقتصر خمس مرات بأداة اللغنى (لا، وثلاث مرات بجملة واحدة هي «لا خرافة لى ها هنا، فترجع صدى، وتعيد صياغة، علاقات الشرط والإثبات فى الرباعيات والمقاطع السابقة: الحمول التاريخى يتوزع على عناصر الأم وعكا وتحتمس (وهذا العنصر الثالث يحدث الصدمة والقطع المباغت عن السياق التاريخى فى النص)، ولكنه لا ينفصل البتة عن الذات التى تشخصه وتستدخله وتوحد به.

* رباعية ختامية هي ذروة القصيدة، تختفي فيها ضمائر المتكلم بالمفرد وبالجمع للمرة الأولى والوحيدة في القصيدة بأسرها. يبدل هذا الغياب مذهب وحاسم بالطبع؛ نبوءة بصيغة المستقبل تُردنا إلى شريحة جديدة من الاسترجاع التاريخي بعد أن ربطت السطر الأول من القصيدة بالسطر الأخير منها (من القلعة انحدر الغيم أزرق/ نحو الأزقة سيرتفع الغيم أحمر فوق صفوف الخيل)، ويضعنا على أعقاب شرائح واحتمالات أخرى:

ستحدث أشياء أخرى

سیکذپ هنری علی

قلاوون ، بعد قليل

سيرتفع الغيم أحمر فوق
صفوف النخيل ... (ص ٨٦).

٣- مستوى اندماج السيرتين
السابقتين (المكان الجغرافي - التاريخي،
ومواقع المكان كعلامات للكان وللذات)
لصناعة صيغة ملحمية من السيرة
الذاتية، تحرك في فضاء فريد وزمان
فريد لكي ترتد على الدوام إلى القطب
الصانع (الناطق بضمير المتكلم) وتردّه
إلى - وفي - المكان والزمان ومناطق
تقاطعهما، وهـ صيغة ملحمية:

أ. لأن حوارية أنا/ الآخر، التي يستقر عليها محمود درويش كخيار مركزي طامغ في المجموعة، لا تنكشف البتة في خطاب الجهر الذاتي المستوحد والأحادي (الصيغة التقليدية المأثورة في الأنماط الغنائية، أو للمناداة، بلغة الإغريق والـ «سولو» بلغة الموسيقى)، بل تتبادل الحوار مع الآخر في برهة درامية يكشف فيها جوهر العلاقة، والحكاية، وعلة وجود الكائن الطامع في هذا الطور أو ذاك من استرجاعه لماضي الذاتى في ارتباطه أو تناقضه أو تماثله أو تغايره مع الماضى الآخر، حيث تتوزع المخاطبة على أى ضمير من سلسلة: أنت، أنت، أنتم، مثلما تتقاطع مع نظائر السلسلة فى صيغة الغائب: هو، هي، هم. فى قصيدة «قال المسافر» للمسافر: لن تعود كما... يعلن محمود درويش: أنسى من أكون

لكي أكون/ جماعة في واحد. ولكننا بعد
سطور قليلة نذكر أنه لا ينسى - بقدر ما
يتذكر بقوة! أنه يكون الفرد لكي يكون
المجموع:

၄၂၂

أنا هنالك... أم هنا؟

فهي كل ، أنت ، أنا ،

أنا أنت المخطئ، ليس منفي

أن أكونك. ليس منفي

أن تكون أناي أنت (...) ص
(١١٣).

القصيدتان (الوحدتان) اللتان
تخرجان عن حوارية الأنا/ الآخر هما
«خلاف» غير لغوي - مع امرئ/ «القيس»
المكتوبة بصيغة الـ /نحن/ هم، وقصيدة
«عندما يبتعد» (٧) التي تعتمد صيغة الـ
/نحن/ هو، حيث يكون ضمير المتكلم
بالجمع هو المعادل الموضوعي لغياب
ضمير المتكلم المفرد بصورة تامة. وقارئ
المجموعة يدرك مغزى هذين
الاستثناءين، بمعنى دلالات الراهن
واستئلاء وشائجه الجديدة - السحيقة
وتوطيد الدائرة الملحمة على نحو
خاص.

ب- لأن الحوارية ذاتها، الدأل/ الآخر، تقوم بتحويل سياقاتها الكونية أو الثقافية أو الأخلاقية إلى سياقات محسوسة إلى «مشاعر ذات هيدة، على حدّ تعبير ريلكه. وحيثما نمارس في أعرق أعمقنا سلسلة تميزات بين المشاعر والفكر، فإن فريدة الانتماء بين

خيال السيرة واستراتيجيات التعبير

التاريخي، اسم العلم، المكان، العلامة الأسطورية... يستدخلها الشاعر إلى نفسه ويطرح وجدانه الذاتي أولاً، ثم يستولد عنها ما يشبه الرؤيا الكثيفة التي تحبس (غنائياً، ولكن فكرياً وفلسفياً أيضاً) خطوط النقاء الداخل بالخارج وكيف تعيد هذه الخطوط رسم هذا التفصيل أو ذاك من حياة الشاعر أو وعيه السري. فردة محمود درويش في هذا التمرين، وربما بصماته التي لا تشابه مع أية بصمات أخرى، أنه يترك لهذا الحدس الملحمي حرية استكشاف الغارقي بين حالة عيش وحالة وجود؛ بين شجن الوجود وأولية الدفاع عن الوجود؛ بين أيقونات من بلور المكان (عدوان الباب الأول) وفوضى على باب القيامة (عدوان الباب الثالث)؛ بين فضاء هابيل (الباب الثاني) وغرفة للكلام مع النفس (الباب الرابع)؛ وما إذا كان الفارق هو الشرط الإنساني دون سواه، وهو المشهد المغلق على رقعة العيش وليس فضاء الوجود. وفي منحه هذه الحرية بسخاء، يعرف محمود درويش أنه لا يكتب حكاية، بل «الحكاية» بالضبط، الوحيدة الجديرة بامتلاك المعنى:

فقال لي: اكتب لتعرفها

وتعرف أين كنت، وأين أنت

وكيف جئت، ومن تكون غداً،

(...)

فتكبت: من يكتب حكايته يرث

أرض الكلام، ويملك المعنى

تماماً! (ص ١١٢) ■

مباغعة (النثر الإلهي) تردت إلى الخلف بقوة وتكاد تغطي القصيدة بأسرها وتفتح السياقات السابقة على تصارع ذهني ولغوي وجسمالي في المظهر، ولكنه استعارة فذة لجوهر غنائي ملحمي من ارتطام الاسم والهوية بالدهر العدر وببدائله:

هذه لغتي ومعجزتي. عصا

سحري

حدايق بابلي ومسلتي، وهويتي

الأولى،

ومعدني الصقيل

ومقدس العربي في الصحراء،

يعبد ما يسيل

من القوافي كالنجوم على

عباءته،

ويعبد ما يقول

لا بد من نثر إذا،

لا بد من نثر إلهي لينتصر

الرسول ... (ص ١١٨).

ج - لأن توزيع موضوعات الأبواب في المجموعة يأخذ شكل فسيفساء شعرية رفيعة توش، بصورة شبه متساوية ولكنها متكافئة بالتأكيد، على محطات حياة الشاعر وأطوار وعيه مثلما توش على حقول تقاطع تلك المحطات والأطوار بمحيطها الخارجي التاريخي والجغرافي والطبيعي، وهو جدل الزمان والمكان بمعنى آخر (ولسوف تكون لنا وقفة خاصة عند هذا التفصيل للثري). ومنطق بناء هذه الفسيفساء يبدأ، غالباً، من نقطة لقاء بين الشاعر والخارج (الحدث

الملحمي والغنائي تكدر برهة درامية جوهرية لكي تتنظم علاقة خاصة بين السياقات، ولكي نجد البدائل (الاستعارية غالباً) التي ليست شعورية صرفة ولا فكرية صرفة، ليست ذاتية خالصة ولا موضوعية ذهنية، بل إعادة خلق لأنساق دينامية من امتزاج ذلك كله، ولتجسيده التي امتلكت هيئة الشعور. في قصيدة «قافية من أجل المعلق»، تتحول اللغة إلى دالة على الولادة، وعلى الوجود المادي والحصانة الروحية، وعلى أرباب الدفاع عن التاريخ في المكان والزمان والكتابة. ونحن نواصل تحويل اللغة إلى سياقات كونية وذهنية وجمالية وتاريخية وليدة عنها، كما في الأمثلة التالية: «من لغتي ولدت/ أنا لغتي أنا/ هذه لغتي، أنا لغتي/ أنا ما قالت الكلمات/ أنا ما قلت للكلمات/ هذه لغتي قلائد من نجوم/ فلتنحصر لغتي على الدهر العدر، على سلالاتي، على، على أبي، وعلى زوال لا يزول». والقصيدة تعلن البرهة الدرامية منذ السطر الأول: «مادلني أحد على، أنا الدليل، أنا الدليل/ إلى بين البحر والصحراء»، ثم تتخبط في مزج التمييزات (التلقائية أو الفطرية) بين اللغة والوجود، بين الكلمات والولادة، وبين سبيل الجسد والذات («عالمي جسدي وما مكنت يداي/ أنا المسافر والسبيل») وسبيل الزمن الدائري والماضي القادم (لنكتسر الزمن الدائري... ما أكثر الماضي يجيء غداً)، وبين الصحراء - المعلقة والنخيل - القافية والدمج. القافية الذروة القصوى في هذه البرهة الدرامية هي ما يرد في السطرين الأخيرين من صدمة

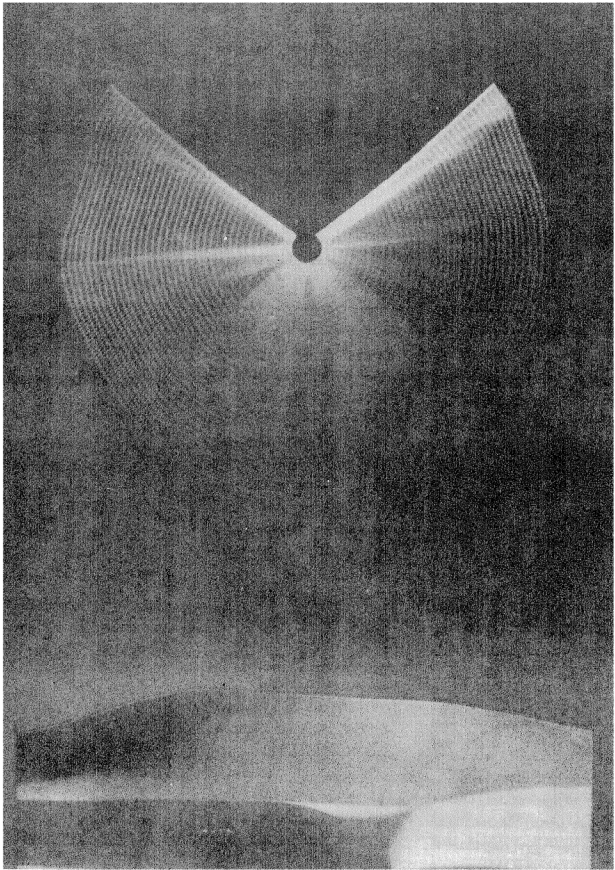
الهوامش

- (١) رياض الرئيس للكتب والنشر، بيروت - لندن ١٩٩٥، ١٦٨ صفحة.
- (٢) الفقرات السابقة نشرت على الغلاف الأخير للمجموعة.
- (٣) انظر، على سبيل المثال، ما قاله محمود درويش مؤخرًا في «أبو ظبي»: «أنا دائماً مشغول بمشروع شعري ليس منفصلاً عن الواقع وإنما يحاول أن يخلق مسافة بيني وبين الزمان، أي أنني لا أستطيع أن أتعامل مع الواقع الملموس من خلال نظرتي الراهنة. فلا بد أن أنف على أرض أكثر صلابة هي أرض الماضي، لأنني أعتقد أن المرحلة

- الزمنية الوحيدة الصلبة هي الماضي.
- فالحاضر متذبذب ومتحرك ويبتلع ما فيه في كل ساعة. (...) ومن هنا رأيت أن أرضي الباقية هي أرض الذاكرة، ذاكرة المكان والإنسان والشعب والتاريخ. لذلك رويت سيرتي الذاتية من خلال عمل شعري يصور مرحلة الطفولة. في «القدس للدرعي»، ١٩٩٤/١/٣١.
- (٤) «مدبح اللؤلؤ للعالي». دار العودة، بيروت، ١٩٨٣.
- (٥) من قصيدة «مأساة للدرجس، ملهاة الفضة»، والإشارات السابقة هي على التوالي إلى قصائد «رباعيات» و«رب الأيائل يا أبي»، ربهاء، و«هذنة مع الفحول أمام السندريان»

- من مجموعة «أرى ما أريد» توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٠.
- (٦) انظر تقديمنا لبعض قصائد المجموعة في «الكاتبة»، العدد ١١-١٢، ١٩٩٤، و«القدس العربي»، ١٩٩٤/١١/٨.
- (٧) لمحمود درويش حكمته في اختتام المجموعة بهذه القصيدة. بالمقابل يرى هذه السطور، استناداً إلى منطق ترتيب المجموعة ومنطق علاقات منمير المتكلم بالضمائر الخارجية، أن قصيدة «متناليات الزمن آخر» هي الأجدر باختتام المجموعة، نظراً لانفتاحها الكرني المريح على زمن وحلم وذاكرة الذات، وتصجيلها الانقسام الحاسم: أرى نفسي تنشق إلى اثنين: / أنا، واسمى...

فا



لوحة للفنان هاينز ماك - ألمانيا



الحدائثة فى شعر محمود درويش

الاتجاه فى الحدائثة يؤيد موقفه من خلال شعر أبى تمام وأبى نواس، ويشار بن برد، والمتنبي وأبى العلاء المعرى ويوصله تقديماً من خلال (ابن جنى)، وعبدالقاهر الجرجاني وغيرهما من نقاد الشعر العربى والمعاصر.. وهناك اتجاه آخر يرتبط باللحظة الراهنة التى تمر بها الذات العربية من تصدع وانقطاع^(١)، وتحاول الاستفادة من التجربة الغربية فى هذا، وبالطبع لا يمكن هنا تحليل ضرور الحدائثة فى الخطاب الشعرى، لا سيما أن هنالك مغارقة بين الوعى بالكتابة الحدائثة، وممارسة الكتابة التى تطرح مفهوماً آخر للحدائثة، هنا المغارقة بين الوعى والسلوك، هى بعد أنطولوجى لا يمكن تجاوزه، لأن وعى الشاعر يمثل إمكانية مفتوحة ومستقبلية، بينما الكتابة هى الإمكانية المتحققة بالفعل، وبلغت الفلسفة أن الوعى يمثل الوجود بالقسوة، أى الإمكانية التى لم تتحقق بعد، والكتابة الشعرية هى الوجود بالفعل الذى يجسد الصياغة الممكنة لمشروع الحدائثة.

وتناول موضوع الحدائثة عند محمود درويش (الذى أصدر ديوانه الأول: أوراق الزيتون ١٩٦٤، حتى آخر قصائده المنشورة بجريدة الحياة اللندنية فى الأحد ٤ ديسمبر ١٩٩٤)، هو عمل صعب نظراً لامتداد الفترة التى مارس الشاعر الكتابة

تعددت دلالات ومفاهيم مصطلح الحدائثة فى الكتابات العربية^(٢)، وتحليل هذه الكتابات يكشف عن رؤية متعددة للحدائثة، ويفصح عن الخلفية الإستمولوجية الكامنة وراء الصورة التى يتجلى بها، ويصلح هذا الموضوع - الحدائثة فى الكتابات العربية - لكى يكون مدخلاً لتحليل الخطاب العربى الراهن فى صورته الممكنة، وتأرجحه بين التردد والنقد، بين التبعية والإبداع^(٣)، لا سيما بعد توفر هذا الكم المتزايد من الكتابات حول الحدائثة وما بعد الحدائثة فى جانبها النظرى والتطبيقى، التى تعود إلى أطر مرجعية تكاد تكون واحدة فى تحليلها للغيرى والفكرى. فبعضهم يرى أن إشكالية الحدائثة قديمة فى التراث العربى، لأنها وضعية فكرية تميز المنطقات الكبرى فى تاريخ الثقافات، فهى ترتبط بتزعزع صورة العالم فى وعى الناس ضمن إطار حضارة ما، كنتيجة لتطور المعارف وأدواتها، وأنماط الإنتاج ومجمل العلاقات، وماقد يفضى إليه ذلك من تبدل القيم الجمالية والشكيبية للشعر العربى، وما يرتبط بهذا التبدل من ردود أفعال مضادة^(٤). وهذه الصورة نجدها فى المعاجم العربية والغربية التى تعرف الحدائثة: هى ما يتعارض مع القديم والمألوف، وهى فى المجال الإبداعى: الكتابية من غير نمط مسبق، ومن غير نموذج نمائيه الحياة الجماعية، وهذا

رمضان بسطاويسى محمد

خلالها، وواكب بحسه الشعري هموم الكتابة، دون أن يصرح لنا بوعى قصدى للكتابة على النحو الذى فعله أدونيس، الذى واكب نصه الشعري نصه النقدى والجمالى، وأحياناً ما كان يسبق الوعى سلوكه الكتابى.. ولكن **محمود درويش** نادراً ما يعلن عن همومه النظرية. وتأملاته النصية بشأن ممارسة الكتابة. والأرجح أنه يفعل هذا عن عمد، لكيلا تحال تجربته الشعرية إلى وعيه، ويترك للعارف كمنتج للنص، وليس مستهلكاً له حرية اكتشاف هذا النص، ولكن فى كتاب الرسائل المتبادلة بين **محمود درويش** و**سميح القاسم**^(٥) نجد إشارات مهمة حول الشعر ووظيفته، تنبئ هذه الإشارات بمخاض لدى الشاعر حول مفهوم الكتابة الشعرية ذاتها، حيث يرى أن سؤال الحياة والموت المهيمن على الذات العربية هو سؤال الوجود، الذى يصوغ شكله المادى والإلوهى، هو أهم من السؤال الأخلاقى عن دور الشعر والشاعر فى زمن يسود فيه الموت، وشيخة هى الحياة.. ونجد هذا أيضاً فى كتابه «ذاكرة للنسيان»، حيث يلجأ إلى مصطلح الكتابة الجديدة، بوصفه ضرورة فى المرحلة الراهنة ضد الشعر التقليدى الذى يريد أن يعادل القصيدة بقوة الغارة الجوية. ولهذا فإن **درويش** يتحول من دراسة وظيفة الشعر إلى نوعيته، فليست المشكلة هى أن تكتب قصيدة، ولكن

المشكلة هى أى شعر نكتب، والكتابة الجديدة لديه هى التى تجسد الإحساس بالخلل بين الوعى المائد والواقع النوعى، ولهذا فإن الواقع العيى ليس فى حاجة إلى الشعر التقليدى الذى يصف لنا ما يحدث ويحرض الجلود على القتال^(٦).

وتبدأ المداخلة الشعرية لدى **محمود درويش** كمشروع جمالى منذ قصيدته «أحمد الزعتر»، حيث بدأت قصائده تعطى ملامح لم تكن مرسومة لديه من قبل، ويبدأ الشعر لديه تحولا عن «ماداه» إلى «كيف»^(٧)، أصبح الشعر مرتبطاً لديه بسؤال الوجود، وأصبحت الكتابة فعلاً أنطولوجياً لإعادة صياغة وضعية ذات الشاعر فى زمانها. وأصبح نصه يمتد إلى فضاء أبعد من هموم اللحظة الراهنة، وأمادت هذه الكتابة إلى أعماله اللاحقة حتى قصائده الأخيرة: «مقتاليات لزمان آخر» حيث يقول:

كان يوماً مسرعاً. أنصت للماء
الذى يأخذه للماضى ويمضى
مسرعاً،
تحت،

أرى نفسى تنشق إلى اثنين:

أنا

واسمى^(٨).

ونجد هذا أيضاً فى قصيدة (فى يدي غيمة)، وقصيدة (البلد) حيث يقول:

أختار يوماً غائماً لأمر بالبلد
القديمة. ربما
امتألت سماء.

ربما فاضت عن المعنى وعن
أمثلة الراعى. سأشرب حفنة
من مانها.

وأقول للموتى حوالها:

سلاماً أيها الباقيون...^(٩)

فهذه الشواهد من شعره تتواصل مع قصائده فى (مزامير) و(أحبك) و(أنا) و(تلك صورتها) وهذا انتحار العاشق فى كشف معنى الحدأة لدى التى تشير إلى أن السؤال المحورى الذى ينبغي أن تقدمه «الكتابة» هو سؤال الهوية، ويشترك **محمود درويش** مع غيره من الشعراء العرب المعاصرين فى إثارة هذا السؤال، لكن خصوصيته فى طرح هذا السؤال تظهر لنا واضحة حين تكشف الكتابة عن التصدع العميق داخل الأنا، وهو التصدع الذى يميز الهوية بالتأزم والحركة والتغير:

(طوبى لمن يذكر اسمه الأصلى
بلا أخطاء)

(وأوقوني عن الكلام

لكى أصف نفسى)

(أنا ضد العلاقة، والبداية

والنهاية، ضد أسمائي

أنا المتكلم الغائب

يغيب^(١٠).

وهذه الأمثلة توضح امتداد سؤال الهوية، بوصفه سؤال الحداثة لديه، فالتصدع الذي أصاب الذات العربية، مركب ومتشابه وذو مستويات عديدة، بعضها عبر عنه الشاعر بشكل مباشر، وبعضها الآخر عبر عنه بأشكال أكثر تعقيداً وغموضاً كما في قصائده الأخيرة، وإذا تكبنا نصوصه نجد أن (الأنا) التي تتناثر في الضمائر، تبدو في صورة شخصيات متنازعة، وممزقة بين عوالم متباينة، ومكبسة بين الحكمة والجنون، بين الإلهي والإنساني، وبين القداسة والسقوط، بين الانتماء والاغتراب والتشوي والاستلاب... ويستعين الشاعر بآليات جديدة مثل الصورة الإنسانية، أو القناع الذي يرتديه الشاعر مثل صورة عهده، وسرحان^(١١)، ومنها ما يقوم بوظيفة الرمز الأسطوري مثل البنفسج الذي ينقل لنا صراعات الذات، وسرد الراوي لما يحدث لعبدالله، وسرحان، وينقل الشاعر دوماً من مفردات الواقع اليومي إلى عالم القصيدة ليخلق منها علاقات نصية تكسيها منزلة الرمز... وتكشف نصوص محمود درويش عن هذا التصدع سواء على مستوى علاقة «الأنا» بذاتها، وبإطارها الثقافي، حيث ينتقل من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب فيحول ذاته إلى موضوع متخارج عنه ويخاطبه في صورة الثرين:

قد كنت أمشي حذو نفسي: كن قويا

يا قريني، وارفع الماضي

كقرني ماعز

بيديك واجلس قرب بئرِكَ..

ربما التفتت

إليك أيا نائل السوادى.. ولاح

الصوت..

صوتك صورة حجرية للواقع

المكسور..

لم أكمل زيارتي القصيرة بعدُ

للنسيان..^(١٢).

ويكثف هذا التصدع والانفطار الذاتي عن نفسه في بناء الجملة الشعرية لديه، وبناء المشهد من خلال الصورة والرمز، فالألم لديه تشير إلى الوطن، والأرب يرمز للعالم التقليدي المقدس، الذي تصارعه ذات الشاعر، وتحاول تأسيس العالم الإنساني، وينتقل درويش من جمالية الغناء للفعل اليومي إلى جمالية الاختلاف والحركة والسيورة.

إن الحداثة بهذا المعنى لدى درويش هي حركة إبداع تواكب الحياة في تغيرها الدائم، وهي ليست صورة ثابتة، وإنما لكل مرحلة حداثتها النوعية، أو قل لكل لحظة، لأنه حين يطرأ تغيير على الحياة التي نحياها، وتؤدي إلى تغيير نظرتنا إلى الوجود، فإن الشعر يواكب هذا التغيير بصورة لا تتوقف عند الأشكال، وإنما تحول الكتابة إلى تجربة كيانية تتجاوز الشكل، تنجز ما وراء الكتابة، وذلك بطرائق تخرج عن المألوف والسلفي^(١٣). ولعل ما يقدمه محمود درويش في نضج الشعرى يقدم صيغة نموذجية للخطاب الثقافي للإبداع في محارلته

مكابدة ما يحدث على أرض الواقع، دون صراخ أو انتقالات، وإنما مكابدة وجودية تهدف إلى تحديث الحياة وتوحيدها مع تجربة الكتابة.. ولهذا ينتقل محمود درويش من مرحلة الرؤيا/ الأيديولوجيا وهي مرحلة ما قبل (أحمد الزعتر) إلى مرحلة التخييل، حيث تكون الذات في سيورة تكوين دائمة، قلقة، ومتوترة، وانتقال إلى الدلالة إلى عوالم المعنى الشعرى المتعدد، فالدلالة كانت تشير لديه إلى معنى واحد، تتحول إلى إيماءة وإيحاء يشارك القارئ في قراءة الحالة وإنتاج المعنى الشعرى المتعدد، وأصبح التفكير البنائي تعبيراً عن تناثر الزمن والذات، ويجبر عن نفسه في اللغة والشكل ورؤيا الوجود، التي تحاول تجاوز ما هو مرئي إلى اللا مرئي، وإلى التناثر...

وتأمل تجربة الحداثة لدى محمود درويش نجد أنها ترتكز إلى اللغة، التي تتغير علاقته بها عبر المرحلتين اللتين أشرنا إليهما، فاللغة أصبحت لديه مخفلة، وتستهدف دائما تكثيف الأسماء والأفعال والضمائر في نص يوجد مساحات خالية تترك الحرية للقارئ في بناء المعنى أو المشهد، مما جعل للغة وظيفة جمالية مختلفة عن البرح والغناء، وأصبحت لغة متفجرة تتبادل الأماكن بين الذي يقال والمسكوت عنه بين الحركة والثبات، بين الذات والموضوع.

فاللغة هي مقر الوجود لدى محمود درويش على حد تعبير الفيلسوف الألماني مارتن هيدجر^(١٤). فبناء اللغة في الشعر هو عملية بناء لذات الإنسان، وتأسيس لنوع الوجود الذي يريد أن يحياه. ولهذا لا يلجأ محمود درويش

الحداثة في شعر محمود درويش

إلى استعمال اللغة الوصفية، وإنما يقوم بتعمل Representation الأشياء تمثلاً محايداً Immece ويدع اللغة تكشف لنا عن جوانب خفية ومضمرة، كما هو واضح لنا في الشواهد السابقة، وهذا جعله يعود لتسمية الأشياء مجدداً، أى باستحضار الذات الكتابية وزمانها في النص، وبهذا تكون العلاقة بين الشاعر واللغة علاقة مركبة، لأنه يعيد صياغة واكتشاف العناصر: الماء - الهواء - الدراب - النار، ويكشف العلاقات بينها وبين مفردات الكون واللحظة، مما يخلق لديه تقاعلاً إيجابياً بينه وبين العالم، فيعيد تسميته وفق منظور خاص يجمع بين الجمالي والوجودي.. ولهذا يقول الشاعر في قصيدة "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق":

وأريد أن أتقمص الأشياء

قد كذب المساء عليه، أشهد
أننى غطيته بالصمت

قرب البحر

أشهد أننى ودعته بين الندى
والانتحار

ودرويش يستخدم اللغة استخداماً خاصاً يقوم على حضور اللغة أنطولوجياً، وهذا ما يعبر عنه بالتركاز في قصيدة (أحمد الزعتر)، فالتركاز يربط في خلق عالم خاص، ليكرر فيه البيت كاملاً، أو يتغير فيه لفظة مثل:

وأصق الراوى

وأكذب الراوى

...

وأراد أن يلقي الوطن

وأراد أن يجد الوطن

فالتكرار يرتبط لديه بالحذف والإضافة، بالإضافة للتكرار التام للبيت نفسه، بحيث يخلق إيقاعاً يمثل وحدات النص وحركيته، بحيث إن دلالة كل بيت يكرر تتغير حين يتغير موضعها من النص. وإلى جانب التكرار نجد خصيصة السرد التي جعلت الشاعر ينتقل من الغنائية إلى الدرامية، حيث يتحول النص إلى بناء مركب، تحضر فيه مفردات العالم تخاطب الشاعر، وأحياناً ما تتدخل في ذاته الكونية، لتتحول إلى مناجاة عن صيغة الوجود تتجاوز فيها الأشياء وتبرز التعارض، وتحتضن الاختلاف..

والأرض تبدأ من يديه

وكان ضد الأرض..

في مرحلته الأولى كان الجد الشعري لديه يسعى للوحدة، وينفى الاختلاف من استجماع الكيان الذاتي في مواجهة المصير، لكن كانت هناك إرغاضات لهذا التنامي نجده في قصيدة ريتا: **بمين ريتا وعيوني بتدقيق،** فالتحول لم يتم لديه دفعة واحدة وإنما تنامي بشكل داخلي عبر قصائده، ولهذا فإن الشاعر في استخدامه الخاص للغة، لم يتخل عن بعض الأليات، رغم استحداثه لأليات جديدة..

والحداثة عند درويش ليست وعياً نظرياً كما هو الحال عند أدونيس ويوسف الخال، وإنما هي مختبر شعري، وهي خلق للغة الشعرية التي تعانق اللحظة التاريخية التي تعيد ترتيب

أوليات الذات والواقع على نحو جديد تقيه إباحات اللحظة الراهنة، وتفصح عن اشتباك الذات في علاقاتها الكونية.. والحداثة عند درويش هي مشروع للتقدم من العبودية إلى الحرية، من مقاومة السلطة الظاهرة (الاستعمار) إلى السلطة الخفية المغروسة في ثنايا الوعي، وهي سلطة النصوص التي يحتفى بها الشاعر التقليدي، ويحجب التجربة عنه من خلالها... ولهذا فإن التجربة التي يلجأ إليها الشاعر الاختبار فرووضه المتسلطة التي تتسرب إلى وعيه، وحدها آلية الحداثة، التي يتعانق فيها الفردى مع الكونى في صيغة تتداخل فيها صراعات الذات الداخلية مع صراعات العالم الخارجية.. والتجربة/الكتابة هي الوسيلة الوحيدة لقراءة الذات قراءة فاعلة تهدف إلى إعادة بناء الذات في زمن يشتد فيه حضور الأشياء وموت الإنسان...

إن الحداثة لدى محمود درويش ليست واحدة، فلم يستقر على صيغة مطمئنة، وإنما تحول مستمر من الفردى إلى الجماعى إلى الكونى، وينتقل من الرمز إلى الأسطورة، إلى الشيء الذى يضفى عليه بعداً مقدماً... ولعل نماذج درويش في هذا هو عدم الولع بالتصريحات النظرية التي تجعله يستقر إلى شكل ما لأنه ضد أى صيغة تجمد مائه المتماوج دوماً مع هزات الواقع وإنفعالات الإنسان الوجدانية.. لا يسعى إلى تقليد الصيغ الجاهزة في الآخر، لأن شروط هذه الصيغ ليست موجودة لدينا، فلا تزال الحداثة مشروعاً جمالياً، ولم تحسول بعد إلى مشروع سياسى

واجتماعي، ولهذا فإن حضور الجسد في أعمال درويش بوصفه الجسر الذي تقوم عليه الحداثة، من منظوره الخاص، لأن صورة الجسد لديه هي الكيان العضوي الذي يربطه بالأرض، وبالكون/ السماء، وهذا الجسد يحدث لديه قضاء، يجعله (داخل) العالم، بكل ما فيه من متناقضات، وهذا الجسد/ المكان الخاص، هو الذي يخلق علاقة مع العالم فتتشأ مناطق معتمة ومليرة ومليئة بالظلال، ويهجن الشاعر خلالها فينقل إلينا دراماته المشيرة، وزمنه المفقود، وإرثه الطويل، وأساطيره المعاصرة (عبدالله، علي، سرحان)، وهذا التوتر ينتقل عبر امتداد الجسد في الشجر والماء والزنايق، والأرض، وعمر الجسد هو زمان الالتقاء بين الزمان الكوني، والزمان الخاص.. ولهذا يقول عن (أحمد الزعتر):

- لا تسرقوه من السنونو.

- لا تسرقوه من الأبد.

- فهو الخريطة والجسد.

- فهو البنفسج في قذيفة.

- سيجرفنا زحام الموت فاذهب في الزحام.

- واذهب إلى دمك المهنيسا لا لتشارك،

- واذهب إلى ذمي الموجد في حصارك.

ويقول في قصيدة: ضباب على المرأة:

نعرف الآن جميع الأمكنة

نقتفي آثار موتانا

ولا نسمعهم

وتزيح الأزمنة

عن سرير الليلة الأولى، وآه...

والشاعر هنا يمارس عملية المحر بوصفها آلية من آليات الكتابة في مقابل المحو اليومي، الذي يلقاه الإنسان العربي، فيعتمد على بنية الحذف التي تجعل القارئ يكمل ما حذفه الشاعر، ويخلق لديه نصية مختلفة عن الدلالة المتداولة للغة، مما يجعل كلماته حضوراً خاصاً، يتنقل في شغافية إلى مناطق خفية من الإنسان، وتكاد تتوحد بالموسيقى التي تحرك المشاعر، ولا تستنطق الجاهز.. ونجد هذا واضحاً في النص التالي حين يتسرب المعنى دون أن يمز بالدلالة المتداولة:

لي وجه يحاول أن يراني

سجان يا سجان

لي وجه أحاول أن أراه

لكنهم عادوا إلى يافا ولم أذهب

بيننا وبينك ونحن،

فلنذهب ليلغينا ويتحد الوداع

فالبحر هنا ليس له قاعدة جاهزة، وإنما يتخذ مبادرات مجهولة، حيث تتعدد الأصوات الداخلية، وتجيب على الصوت الغائب/ الحاضر في تركيبه تحذف ما هو مخبر عنه قبل السجان في النص السابق، وما هو غير مخبر عنه مثل الآخر، أو الحذف الملتبس^(١٥). وأهم ما يميز حداثة مصود درويش هو حوار المستمر مع النص الغائب، الذي يتداخل مع نص

الشاعر، والنص الغائب الذي يشهد حضوره بشكل مضمر هو الخطاب السياسي، وقد قام الشاعر بتحويل هذا النص إلى صورته الممكنة في الواقع اليومي للشعب الفلسطيني مما جعل الحوار مركباً بين نصوص تجسد الصور العديدة للذات مع نصوص عديدة غائبة.. ومتفرعة عن هذا الخطاب السياسي، ولعل هذا الملمح الذي يبرز خصوصيته درويش وسط خطابات الحداثة الشعرية للإبداع العربي، وهذا ما نجده كما يقول محمد بنيس في تحويل اللصين الغائبين لأحمد الزعتر، فأحمد هو أحد أسماء نبي الإسلام، (ص) وثانيهما الزعتر اسم المخيم الفلسطيني في بيروت، والربط بين الاسمين هو تحويل لذهنين اللصين من بعدهما الواقع والتاريخي إلى امتدادهما كأسطورة تشكل الوعي المعاصر.. (انظر تفصيل للخطابات الغائبة لدى درويش، دراسة بنيس صفحات ١٩٥ - ١٩٦ - ١٩٧).

يمكن الاستطراد في تحليل العالم الشعري عند درويش إلى ما لا نهاية، لأن هذا هو الذي يجسد مفهوم الحداثة لديه، وهي حداثة تتجاور مع حداثة الشعر العربي المعاصر بحيث تكون لوحة متعددة الألوان، ورغم تعارضها، فإن صيغة التعارض هي ما تؤدي إلى إثبات المتجاور معه، وليس نقيضه.. ولهذا فإن الحديث عن خصوصيته لحداثة درويش أو حداثته، ليس نفيًا لحداثة أدونيس، أو يوسف الخال أو السياب أو صلاح عبد الصبور، وإنما تأكيد للطابع النوعي لأعمال درويش الذي تحمله تجربته ومأزقه الفلسطيني.. فالتصدع الكياني

الحداثة في شعر محمود درويش

فالكيفية كاستراتيجية للكتابة هي ما يشغله وليس القصيدة التي يكون لها فعل للغارة الجوية.

٨ - جريدة الحياة للندن، ثلاث قصائد لمحمود درويش ٤ ديسمبر ١٩٩٤، الملحق الأدبي (أفاق) الصفحة الأولى منه.

٩ - المرجع السابق.

١٠ - محمود درويش - الأعمال الكاملة، طبعة تاسعة، دار العودة، بيروت ١٩٨١ ص ٥٦٠.

١٢ - قصيدة الليبر، الحياة للندن، ٤ ديسمبر ١٩٩٤.

١١ - انظر تحليل صورة القناع كآلية من آليات الكتابة: جابر عصفور، أئمة الشعر المعاصر دراسة حول أغاني مهيار النمشي مجلة فصول، مجلد، العدد ٤، ١٩٧٤ ص ١٢٣ - ١٤٨.

١٢ - نجد هذا المعنى للحداثة لدى يوسف الخال أيضا في دراسته: الحداثة في الشعر دار الطليعة بيروت ١٩٧٨ ص ٨٠.

١٤ - مارتن هيدجر: هلداين ومأهية الشعر، ترجمة فؤاد كمال، ومحمود رجب، ميزاجمة وتقديم عبدالرحمن بدوي دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٦٤ ص ١٣٩.

١٥ - انظر تفصيل لأنواع الحذف في دراسة محمد بديس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها. الجزء الثالث الشعر المعاصر، دار توبقال للدار البيضاء، الطبعة الأولى ١٩٩٠ ص ١٧٦ - ١٧٧.

التاريخ والسياسة ويمكن أن تكون بداية لحداثة سياسة واجتماعية.. وهي حداثة لا ترى في نفسها أفقا معياريا، وإنما توصيف لمسيرة الذات، وهي تكشف لنفسها.. ■

الهوامش:

١ - من الدراسات العربية عن الحداثة: دراسات محمد براءة، خالدة سعيد، كمال أبو ديب، محمد بديس، محمد مصطفى بدوي، محمد عابد الجابري، جابر عصفور، هدى وصفي أدونيس. انظر المجلد الرابع العدد الثالث والرابع من مجلة فصول للقاهرة ١٩٨٤.

٢ - رمضان بسطويس محمد: الحداثة والجسد: الخطاب العربي للحداثة، القاهرة، مجلة الإنسان والتطور، أبريل ١٩٩٤ ص ٧.

٣ - خالدة سعيد: الحداثة أو عقدة جلجامش: مجلة شهادات وقضايا، دار عيال- قبرص العدد الثالث شتاء ١٩٩١ ص ٥٤.

٤ - أدونيس: سياسة الشعر، دار الآداب بيروت ١٩٨٥ ص ١٧٢.

٥ - محمود درويش: الرسائل المتبادلة بين محمود درويش وسميح القاسم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٩٠.

٦ - محمود درويش: ذاكرة للسيان. دار توبقال للنشر، دار البيضاء، ١٩٨٧ ص ٤٦ - ٤٧.

٧ - إن محمود درويش يقصد من هذا الانتقال من سؤال ماذا نكتب إلى كيف نكتب،

الذي عبر عنه درويش يتداخل فيه المستوى الاجتماعي والثقافي، وهذا ما نجده في تناوهر مع النصوص الغائبة في نصه الشعري، وعلى مستوى الأزمة الذاتية التي عبرت عن نفسها في اختلال العلاقة مع الصورة أو الجذور، أو بين الجسد والنفس، إنها سيرة الأنا التي تحاول إسقاط نماذج السلطة، وهي تعيد بناء ذاتها، مما أدى إلى نزع الأسطورية والهالة عن المقدسات، وأصبحت حلم الجرية (أسطورة) مرتبطة بالشروط الإنسانية والاجتماعية.

إن محمود درويش حول الواقع اليومي إلى أسطورة، من خلال التركيز على تفاصيله وجزئياته، بهدف زعزعة السلطة التي تكرسه، وأصبحت الواقعية في شعره هي الجلود نحو تصوير ماخفي من الواقع، وإزاحة الهالة عن الاعتيادي والمجرد والجاهز..

إن الحداثة لديه هي تحول معرفي للسؤال عن نوع الوجود الذي نحياه، والكتابة لديه هي نوع من معاناة التمزيق والانفطار بين الأزمنة التي لا يرتبطها سوى وجود جسد واحد يدخل في علاقات مركبة وعشوائية مع مفردات الكون.. هي حداثة لا تتخلى عن غياب الجماهير في الخطاب السياسي، ولا تتخلى عن





(١)

مسار النأي مدار الغياب

عن شهادة محمود درويش
في ديوانه الأخير:
لماذا تركت الحصان وحيدا

حسين حمودة

قابعهس ديوان محمود درويش (لماذا تركت الحصان وحيدا) (*) على بناء فني خاص؛ إذ تمثل قصائده جميعاً - قصيدته الافتتاحية ثم أقسامه الخمسة - اختزالاً لتجربة ممتدة في الزمن والأماكن، مرتبطة بصوت شعري متكلم فرد، ولكن - في الوقت نفسه - متنوعة لملاقة مركبة بين هذا الصوت وجماعة يعينها يتملها ويعبر عن معانيها، وأيضاً مرتبطة بسراع مركب بين هذا الصوت وهذه الجماعة، من ناحية، وبين «آخرين» يقدرون بمستويات اللوطة، متنوعة ومختلفة، على هذه الجماعة. تنقل، ظاهرياً كل قصيدة، وكل قسم، من قصائد الديوان وأقسامه، بسلام خاصة، ولكن هذا الاستقلال الظاهري يملو على عالم فني واحد، يربط هذه القصائد والأقسام في سياق متصل؛ إذ تلفف كلها حول دلالات الغياب، وحول مستويات الوعي به، وإن تجسد فيها جميعاً أبعاد هذا الغياب الذي بدأ نقطة متباعدة فحسب ثم تنامي وأصبح مداراً مكتملاً، وإذ تعتمد على تقنيات وديمات، فنية متجانسة، بما يجعل هذه القصائد تقع في وجهة واحدة تنكشف - بزورج يحتمي بالتسلسل والتعاقب - رحلة معاناة الصوت الشعري المتكلم، وجماعته، من هذا الغياب، بدرجاته ووطائه المتصاعدة؛ منذ الرحيل الأول عن المكان، الذي كان تقيضاً لكل غياب، إلى التوزع في «الأماكن» المتباعدة والمغالي الراسية؛ حيث تنأى ملاح العالم القديم، الأول، «الأصل»، وتتوارى عن العين، وإن لم يخفت حضورها الملح على الذاكرة .

التصاعد، أو التناهي، خلال قصائد هذا الديوان، يقطع مساراً تنكثي فيه، وتنقاص، نقطة البدء عن نقطة الانتهاء : من «الوطن»، الحميم، مقر طفولة الصوت المتكلم، إلى مواطن الآخرين، غير السماء، المسريلة بالضباب .. ومن الزمن الواضح المحدد، إلى زمن آخر، استثنائي برغم رزوجه واستمراره، تتداخل فيه وتتزاحم أزمنة الماضي والحاضر والزمن المحتمل جميعاً .. ومن عالم تتواصل فيه الأنا مع الآخرين، تتناغم معهم وتندمج فيهم، إلى عالم تنكسر فيه الفواصل، وتتشنج، وتخدر جدراناً، بين هذه الأنا وهؤلاء الآخرين، بل وتفقد فيه الأنا اتساقها الأول، وتتشتت بأرجح هائلة من الانقسام على نفسها .. ومن الأسئلة الأولى، الساذجة، إلى التساؤلات المعقدة التي تشارف تخوم الميتافيزيقا نفسها، حيث يلح طرحها وثوراتها، المرة تلو المرة، والتساؤل بعد التساؤل، في سلسلة تبدأ ولا تتوقف، بحثاً عن إجابات عصبية المنال .. ومن توازم يكاد يخلو من المفارقات، إلى مواجهة المفارقة الأولى القريبة، ثم إلى مجابهات المفارقات المركبة، التي تتناهل وتتناثر، وتكتس طابعاً مسأوياً، بلا إمكان يلوح في الأفق لعودة التوازم القديم .. هكذا، في رحلة تمتد من «العلم، إلى «الكابوس»، تدرى قصائد الديوان وأقسامه، لتجسد عالم الغياب: من اكتشافه الأول، المبكر المفاجئ، إلى مفاساته ومكابداته المريرتين، في حاضر رهن أصبحت فيه أنا الصوت الشعري المتكلم تعيد النظر في كل المسلمات،

بما في ذلك الحلم البسيط الذي كانت قد بدأت به... وهكذا تنتهي هذه القصائد والأقسام بأن يتعمد هذا الصوت المتكلم نبذة من نبرات «الشهادة» والمراقبة، معاً: الشهادة عن أبعاد عالم الغياب، والمراقبة في مراجعة من صنعوه وشكلوا مداره.

أبعاد الغياب، تتجسد في قصائد (لماذا تركت الحصان وحيداً) من خلال لغة محمود درويش التي باتت علاقاتها، بعد عدد كبير من الدواوين، مستتببة راسخة (وإن ظلت مستكشفة مستطلعة أيضاً)؛ ومن خلال الاستناد إلى مجموعة من «الفيئات» المتكررة؛ حيث الحضور الثابت لعناصر الطبيعة، وللطيور والحيوانات (وأحدهما يمثل البؤرة الأساسية التي يلتف حولها السؤال المتضمن في عنوان الديوان)، وأيضاً حيث الحضور الثابت للمفردات المستدعاة من الموروث الإنساني، الأسطوري والديني والثقافي والتاريخي، بما يستكشف جذوراً وموازيات قديمة لتجربة الغياب.

تتردد هذه العناصر والمفردات خلال القصائد، وتكرر تكراراً لافتاً، لتسهم في صياغة «أسطورة» خاصة بالشاعر، خفية، كاملة، متجذرة في قصائد الديوان جميعاً، مما يجعل من عوالم هذه القصائد عالماً متمكناً ومن نصوصها نصاً متصلاً، ورغم تنوع هذه القصائد، ورغم تباهي مراحل الغياب التي تلتقطها وترصدها على مستويات

الوعي والذاكرة والزمن جميعاً، وأيضاً ورغم امتداد المسافة التي يقطعها الصوت الشعري المتكلم من بدايات هذه القصائد إلى نهاياتها، سواء فيما يتصل بعلاقة هذا الصوت بالجماعة التي يتمثلها، أو بعلاقة هذه الجماعة بالعالم الذي انتزع منها وانتزعت منه، أو بالعالم الآخر الذي أصبحت مجبرة على أن تعاني دوائر الغياب في متاحفه المتشابكة المتزامنة.

(٢)

نقطة البدء، في هذا المسار تستعد من خلال «نوستالجيها» من نوع خاص، لا تستحضر الماضي بحدوث إليه فحسب، وإنما تسترده استرداداً من بين برائن حاضرين مطبق، وهي - في هذا الاسترداد - تسعى إلى أن تستكشف ما كان، وتتعرّفه، لتتال إجابة عن السؤال: كيف آل الأمر، في الحاضر، إلى ما آل إليه؟ وكيف اكتمل مدار هذا الغياب الأخير؟

تستعيد الأنا، في مكانها غير المسمى، الذي يبتسوي فيه كل السموات، ذلك «المكان» - بال التعريف - الثاني، الذي كانت تنتمي إليه بالاتصال وبانت تنتمي إليه بالذكى. تصر، في البيوت الزاهنة التي تنتقل وترتجل فيما بينها، على ذلك «البيت الأول»، الذي كانت، وما زالت، تعرفه حق المعرفة [انظر قصيدة «زهة الغرباء»]، وتسترجع، في زحام الشخصيات الآخرين، صورتي الأب والأم

المتداخلتين مع صور الأسلاف، المختزلة لسلسلتهم الممتدة في التاريخ [انظر، مثلاً، قصيدة «في يد غيمة»]، وتبحث، في «أيامها الباهتة»، ذكرى «أيام بيجناه» قديمة [انظر قصيدة «البيتر»]. هناك، في العالم الأول الذي تستعيد الأنا، يمكن إمكان التحقق والاكتمال، وهناك الطفولة التي ثبتت كتمثال جميل، ليست طفولة الصوت الشعري المتكلم وحده، بل طفولة كل الجماعة التي يؤكد بلسانها أن: «طفولتنا لم تخب معنا» (ص ٢٧).

كذلك تدرى، في حاضر الأنا المتكلم، الذي تمزقت فيه الأواصر مع الآخرين، ملامح متعددة للوشائج الحميمة التي ذكرها الغياب، والتي تستعاد، بدورها، استعادات متنوعة.

هذه الاستعادات تتحقق، إذ تتحقق، في صياغة تتسالم عن جدوى فعل الاستعادة نفسه، وتثير الإحساس بالتفقد إزاء الحدود الضيقة المتاحة لهذا الفعل الذي يتقدم ويتراجع، في حركة مرواحة:

«كان الحنين إلى أشياء غامضة / ينأى ويدنو، / فلا التسيان يقسميني، / ولا التذكر يذنبني / من امرأة .. إلخ» (ص ٦٣). هكذا، تتسلف هذه الاستعادات في حاضر لا تمك أنا المتكلم منه، ولا تمك فيه، شيئاً سوى أن تعيد «ترتيب» الوقائع، من بدايتها إلى نهايتها، وهكذا تتنالي هذه الاستعادات، في قصائد الديوان وأقسامه، بمعنى يحقن بالتراتب الذي صاغ توحّد الأنا الأخير؛ من الزمن القديم التالي إلى الزمن الراهن القريب.

مسار النأي .. مدار الغياب

علاقتهم بـ «النحن»: «وكانوا ينامون بين سنايلا أبين...» (ص ٥٨). ولكنهم، بعد اكتمال هذا الوعي، يسلمون الأنا بسلسلة التساؤلات: «في الزحام اشتلت نفسي بمرأة نفسى وأسلتني» (ص ٥٩)، ثم يسلمونها للانتظار الذي لا ينتهى (راجع قصيدة «مر القطار»).

هذه الشبكة من الضمائر، المتداخلة، المتداخلة ثم المنقسمة ثم المتصارعة، تتجلى علاقاتها. فى قصائد هذا القسم: خلال تغيرات تحصل بمرور الزمن، وبإدراك مروره فى آنٍ. لقد ولى، مع الماضى الذى ذهب، ذلك الاتحاد القديم الذى كانت الأنا، عنصراً واحداً من عناصره الموثقة، فانتسعت الشقة بينها وبين من حولها، بل وانتسعت هى على نفسها أيضاً. كأن هذا التفكك لرابطة تحل مفرداتها، تنوع (يؤكد عنوان القسم) على ضرورة آدم الأول، الذى انسرب وتشعب وتمزق وتناثر فى أبنائه؛ فكان منه - هو الواحد نفسه - الابن وغيره، هابيل وقابيل، معاً.

تستوعب «أنا» المتكلم هذا التغير فى الزمن، وتحدد انتماعها بين «الأبناء» المتصارعين (نحن أحفاد البداية... - ص ٥٥، «أنا هابيل، يرجعنى التراب» - ص ٥٦ وتبتعث فى الوقت نفسه ذلك الوضع الأصل» (الذى ترفض «التفكيكية»، بالمناصفة، الإقرار بوجوده؛ فكل وضع - فيما يرى التفكيكيين - ينطوى على بذور الوضع التالي له، البقيض منه) فيما قبل الانقسام إلى قاتل وقتيل، ثم تعبر الزمن التالي لهذا الوضع الأصل، وتبوءى إلى أن هذا الزمن قد

هكذا، بعد البداية المتفائلة، يستبين الحدود بين الضمائر التى كانت متدمجة فى كل واحد من قبل.

فى ناحية، تقف - وحيدة - أنا المتكلم، التى عدت مثقلة بخص الغياب، لامتلاك سوى للتثبيت بالمعرفة الأولى بعالمها الذى مضى: «أعرف البيت من خصلته المرمية»، وسوى التوقف عند المفارقة الحادة التى تخترق هذه المعرفة: «أعرف ماذا تقول الحمامة حين تبيض على قهوة/ الهندسية» (ص ٥٠). قد تتجاوز هذه الأنا، أحياناً، دائرتها الخاصة، لتستوعب ضميراً جمعياً وتتحد معه: «مساً طرب سمارى» (ص ٤٥)، أو لتتداخل مع ضمائر أخرى (هى/ أنت)، تقع كلها داخل حدود الـ «نحن» الجمعية التى تنتمى إليها هذه الأنا: «... لا أنا الآن إلا هى الآن فى/ ولا هى إلا أنا...» (ص ٥٣)، وأنا أنت فى الكلمات. يجمعنا كتاب واحد. لى ما عليك من الرماد» (ص ٥٦)، ولكن هذه الأنا سرعان ما تعود إلى حصارها وتوحدها فى خلوتها المفروضة عليها... لى غياب راض بين الظلال يشدنى (...). كان الغيب يدفعنى وأدفعه / ويرفعنى وأرفعه... الخ» (ص ٥٥).

ومن ناحية أخرى، يقع «هم»، الآخرون، الغرباء، الذين صاغوا انتقالة الأنا - والجماعة التى تتمثلها - بين الفرح والضياح، أو بين «المكان» و«المدنى». يلوح هؤلاء الغرباء، فى البداية، فيما قبل الوعي بكونهم غرباء، دونما توتر فى

من حولنا» (ص ٢٨)، ثم يومئ إلى تقطع الأواصر بين هذا الطفل الذى كانه وبين ذلك المكان، بعدما ورث هذا الطفل تجربة أبيه، المثقلة بعبء الانتماء إلى المكان: «... مثلما كنت تحملى يا أبى، وسأحمل هذا التحنن/ إلى/ أولى وإلى أوله/ وسأقطع هذا الطريق إلى/ أخرى... وإلى آخره» (ص ٤٢).

تفكك، إذن، فى هذا القسم، الرابطة التى كانت تربط الأب والأبناء، وتفرسهم فى مكان بعينه (من هنا تبرز التمثيلات التى تستلهم قصة يوسف الصديق - انظر قصيدة «فى يدى غيمة»)، ليتشتروا فى الأرض، وليتحمسروا - كل من زاوية - على عالم قديم تناموا عنه.

(٥)

وفى القصائد التى تشكل القسم الثانى «فضاء هابيل»، تبدأ - بعد اكتمال الرحيل - الإشارات إلى فداحة الغياب، وتقترن هذه الإشارات بنبذة من نبرات التفاؤل، إذ تؤكد أنا المتكلم أن «كل شيء سوف يبدأ من جديد» (راجع قصيدة «عود إسماعيل»)، رغم الحس الفاجع بهذا الغياب، ورغم أن قصائد هذا القسم تنبئ على التحول من علاقات «دراما» قصة يوسف الصديق (اخوة «نزغ» الشيطان بيلهم: أخ خير وإخوة شريريون لم يستطيعوا أن يوقفوا انتصاره على شرهم) إلى علاقات «مأساة» هابيل وقابيل (أخوان، تجسديان للخير والشر، نفي ثانيهما أولهما بالقتل).

صاغ كل الأزمنة التالية عليه، بحيث صار كل حاضر جزءاً من ذلك الماضي الذي أُنشأ، «الوضع الأصل»، هكذا أصبح الحاضر القائم هو الماضي المعاصر، (انظر ص ٤٩)، وأصبحت أرض هذا الحاضر القائم هي «دار قابيل الجديدة» (انظر ص ٥٦). ومع رحلة الأنا التي تقطع هذه الأزمنة، المنقطعة المتصلة، تنتهي هذه الأنا إلى التساؤل عن علاقة هذه الأزمنة - بعدما غدت ماضية - بالزمن المحتمل، إذ تتساءل عن اليوم الذي حدثت فيه القطيعة بين الأمس والغد (ص ٦٤).

(٦)

فيما بعد انقسام الضمائر وتغير علاقاتها عبر الأزمنة المنقطعة المستمرة، تلخص قسائد القسم الثالث «فوضى على باب القيامة، معالم الوضع الجديد، الذي ترتب على تلاشي الوضع الأصل»؛ حيث انسرب المكان الأول في أماكن المنفى المختلفة، المثقلة بالمفارقات الأساسية، وحيث تداخلت التواريخ وازدحمت في الذاكرة، وحيث اندفعت أنا المتكلم - أو دفع بها دفعا - إلى محاكاة التساؤلات، وإلى التخبيط والتوزع بين الحدين إلى الماضي وبين رفض هذا الحنين والتشكك في جوده.

بموازاة هذا الوضع الجديد، تتداخل التواريخ وتقاطع، في «فوضى زمنية» من نوع خاص. ففي عالم المنفى الذي بدأ يمزق أنا المتكلم بين ثنائياته («وانشأ المنفى لنا لغتين» - ص ٧٨)، يدخل الماضي القريب في الماضي البعيد

ويطلن، معاً، على «زمن محتمل»: «سحدث أشياء أخرى، / سيكذب هنري على / قلاوون، بعد قليل، (ص ٨٦)، أو يتحول الماضي إلى «زمن محتمل»، ويكأن لا شأن لي بالذي سوف يحدث / لي في احتفالات يوليوس قيصر.. عما قليل، (ص ٨٤)، أو يفرد الحدث الماضي حدثاً ينتظر حدوثه في الزمن المحتمل: .. عما سوف يحدث في انتظار ولادتي من بشرى الأولى، (ص ٧٢). وفي هذه الفوضى الزمنية، يأتي صوت استعادة الماضي مصحوباً بصدى نقیض، يشكك في الذكريات المستعادة، بل يرفضها:

... ولا تصدق / ذكرياتك دائماً
(...) لا تحنّ إلى مواعيد الندى
(...) / ولا تحنّ / إلى عبادة
جذك السوداء، (ص ٨٠).

تصاغ هذه الفوضى الزمنية، في قسائد هذا القسم، مصحوبة بتداخل واضع بين عناصر ميراث الأديان والأساطير والثقافات التي تنتمي إليها الأطراف المترتبة على انقضاء الوضع الأصل: تتجاور ملحمة جلجامش، مع قصة «يوسف»، وتمثيلات القرآن مع تاريخ الآشوريين، والإشارات إلى السيد الفارسي، وعوالم الإغريق بأخرى إلى يوليوس قيصر والصليبيين.. ومن هذا التداخل، إذ يتفاعل هذا الميراث مع عناصر عالم راهن، تتجسد فوضى أخرى، يصيب فيها «اليوم، نقطة ساحبة في سديم، منقطعة عما سبقها وعما يليها، عن الأمس واليوم، كأنه «يوم العشر» يتحقق في هذا الزمن، أو كأنها «نهاية

العالم الآن»، تأتي إلى هذا الحاضر المنقطع عن كل تاريخ، برغم ازدياده بميراث التواريخ جميعاً: «فوضى على باب القيامة. لاغد / يأتي. ولا ماض يجرء مودعا.. (ص ٨٩).

في هذا الحاضر الاستثنائي، تعيد أنا المتكلم النظر في زمناها المحتمل الذي تحلم به، إذ تعلق حلمها بامتلاك ما لا تملك، على الحاضر نفسه، إذ «لو، امتلكت هذا الحاضر لصاغت أزمنتها جميعاً صياغة أخرى: «لو كان لي حاضر آخر لا ممتلك مفاتيح أمسي / ولو كان أمسي معي / لا ممتلك غدي كله» (ص ٨٤). وهكذا تنتهي البداية المثقولة، التي استهل بها القسم السابق من اللبوان، إلى أمنية مطلقة في فراغ «لو، في هذا القسم.

(٧)

ليس لهذه الأمنية المطلقة أرض تحط عليها ويرسو، ومن ثم فليس للصوت الشعري المتكلم إلا أن يخرط، حاملاً هذه الأغنية، في مدار الغياب، ويسبح معه إلى آخر مطلقه؛ إلى النقطة الأخيرة التي تنتهي لتبدأ من جديد. وفي سديم هذا الغياب المتصل، وعليه، تتحرك قسائد القسم الرابع «غرفة الكلام مع النفس»، حركة داخلية، تستكشف دهاليز هذا الصوت المتكلم، وتطل على ما يزدهم به من انقسامات وتساؤلات وهواجس.

هكذا، في هذه الحركة الداخلية، يتلاشى - أو على الأقل يتباعد - عالم

مسار النأي .. مدار الغياب

المكان الأول والزمان الأول الذي رحل مع الراحلين؛ إذ «أخذوا المكان وهاجروا/ أخذوا الزمان وهاجروا، (ص ١١٦)، لتجد أنا المتكلم نفسها مستوحشة، متوحدة، في زمن ومكان استثنائيين، كأنهما خارج الأزمنة والأماكن، مواجهة بغيابات بدرها الداخلية، مستبدلة مونولوجها بكل حوار مع من هم خارجها.

هنا، ليس سوى انفلاق الأنا على نفسها، وحصارها بجدران قوقعة تلفت عليها وتجعل منها البدء والمنتهى: «ما دلتني أحد عليّ. أنا الدليل، أنا الدليل/ إلى بين البحر والصحراء، (ص ١١٥)، وليس سوى تساؤلاتها عن هويتها، بشكل حاد، صارم، قاطع ونهائي: «من أنا؟» (انظر ص ١١٥)، وذلك بعد اكتشافها وقوعها في أسر المدار الذي لا يدمو فيه شيء، ولا يتجاوز فيه شيء شيئاً، في حركة دائرية تحلّ الختام في البدء، دائماً أبداً، وفي زمن لا يمضي قدماً، بل يعيد فيه «ما سوف يكون»، «ما كان، من قبل - وإن ظل يرادو الأنا، برغم ذلك، حلم عابر بكسر هذا الطوق: «فلأرفع معلقتي لينكسر الزمن الدائري/ ويولد الوقت الجسيم، (ص ١١٧).

في هذا الحصار، داخل الأنا، يغدو الترحال في مفردات الوعي بديلاً عن الحركة بين مفردات التاريخ الحي. هكذا تتصاعد، في قصائد هذا القسم، الإشارات إلى القراءات، والقصائد، واللغة، والشعراء القدماي (انظر قصيدتي «من روميات أبي فراس الحمداني، وقافية من أجل

المعلقات)، كاشفة عن موازيات لعالم الصوت الشعري المتكلم، لا باعتباره جزءاً من معاناة جماعة بعينها، وإنما بوصفه تعبيراً - على مستوى الوعي - عن هذه المعاناة، منفرداً بمساحات خاصة به، أو بهيمومه القائمة على إدراك دوره الشعري، ومن هنا صعود ظاهرة «الكتابة في الكتابة»، داخل قصائد هذا القسم.

في مدار الغياب، في متاهة المنفى، تعثر هذه الأنا على إمكان لمداغة الغياب ولتعرف تفاصيل المتاهة؛ إذ تكتشف أن في التداخل المجازي مع ضمائرها أخرى ما يمكن أن يمثل نقيضاً لتوحدها: «في كل «أنت، أنا، أنا أنت المخاطب، ليس منفي أن أكونك. ليس منفي/ أن أكونك. ليس منفي/ أن تكون أنا أنت، (ص ١١٣)، وإذ تعيد اكتشاف أن الحلم العابر ما زال فعلاً ممكن الممارسة للأنا وللجماعة التي تتأملها: «في وسعنا أن نكون كما ينبغي أن نكون / من سماء / إلى أختها/ يعبر العالمون» (١٠٧).

(٨)

هل هذا العبور، من سماء إلى أخرى، يتبع التحرر من جاذبية مدار مفروض، تقطعه الأنا في دورة أبدية، أم هو محض عبور من فضاء إلى فضاء، بعيدين عن كل أرض، قصصيين عن المكان الذي تنامت عنه أنا المتكلم وتناثرت عنها؟

مع ذلك، فهذا المدار المغلق على عالم الأنا، الذي يسير بها من غياب إلى غياب، هو بمثابة حماية أخيرة؛ إذ يحول

دون تناثرها في فراغ المتانفي التي فرض عليها الارتحال بينها، والتي تختزل بعض ملامحها قصائد القسم الخامس «مطر فوق برج الكنيسة».

في هذه القصائد، تستوي كل الأماكن؛ كلها مجهول وكلها غير معي، لا يبحث في النفس غير الرغبة في استعادة المكان الأول، والتشبث به، كأنما هذه الاستعادة دفاع في مواجهة احتمال الذوبان في أي مكان آخر. هكذا يفيض المكان الأول، بليد، من الكأس (انظر ص ١٢٢)، ليتحمس لحظات أبنائه الذين باتوا منغمسين في تفاصيل أماكن أخرى، حالاً دون ذريبتهم في هذه الأماكن.

هنا، مازالت تساؤلات الأنا عن نفسها قائمة: «من أنا؟/ من أنا بعد متفكك في جسدي، (ص ١٢٢)، ومازالت استفساراتها عن الزمن المحتمل: «كيف أشفي من الياسمين غداً، (ص ١٣١)، وما زال توزعها بين الانقسام والانقسام: «وجدت نفسي في نفسي وخارجها/ وأنت بينهما المرأة بينهما (...) أما أنا فبهوسي أن أكون كما/ تركتني أمس، قرب الماء، متقسماً/ إلى سماء وأرض، (ص ١٤٤)، وهنا ترى هذه الأنا في غيابها عن عالمها القديم درجة من درجات الموت، قطعة من كتلة الرخام الذي لاحتارة فيه ولأحياة (انظر قصيدة «تأريخ أولي على جيتارة» [سبانية]).

هيمنة عالم المنفى (حيث حضور مفردات الشتاء، الليل، الغيوم، المطر، تراث الإغريق) على هذه القصائد،

تستدعي احتفاءً أرواحاً بالمشهد الخارجي، واعتقاداً أساسياً على الحوارات التي لا تتعدد فيها الأصوات، فحسب، بل تنفصل وتتصارع (راجع قصيدة «ليل يفرض من الجسم»)، ولقاء على منطق «المذكرات»، من حيث هي حوار داخلي مع النفس، يسعى إلى أن يدفع عنها قدرًا من الوحشة والغربة (راجع قصيدة «أيام الحب السبعة»). وهكذا، يتجاوز المشهد الخارجي والحوارات، من ناحية، ويمتثلان معاً اختزالاً لعالم المنفى، بينما تختصر «المذكرات»، من ناحية أخرى سردايب «الأنا»، الداخلية، بعدما كذب بهذه الأنا في هذا العالم.

(٩)

من إطلالات الأنا على عالمها الأول، وحتى انقسامها في عالمها الأخير، تنتهي أقسام الديوان إلى قسم ختامي «أغلقوا المشهد، ينفض على مايشبه «الشهادة» الأخيرة عما كان وعما هو كائن. تقطع هذا الشهادة ذلك المسار الممتد من بداية الغياب إلى اكتماله، وتعتبر - بسرعة - «السطحات» الأساسية، والعالم النهائية، لتجربة هذه الأنا، سواء فيما يتصل بعلاقتها بنفسها وبين حولها (من ينتمون إلى دائرة «الحنن»، ومن يقعون في دائرة «الهولاء جميعاً» أو فيما يتصل بعلاقتها بالأزمة المتعددة التي خاضتها، أو بعلاقتها بمكانها الأول الذي انتمت إليه وبالأماكن الأخرى التي توزعت فيما بينها.

يبدأ هذا القسم بقصيدة «شهادة من برتولت بريخت أمام محكمة عسكرية

(١٩٦٧)»، التي تقوم - كأنما تتمثل أجواء المحاكمات من حيث هي جمع بين أطراف متعارضة - على تضاد واضح بين الضمائر؛ بين الصوت المتكلم، المستعار قناعاً، وبين السيد، القاضي المخاطب، الذي يمثل اختزالاً لرعاياه، «الآخرين»، الذين أصبحوا يجرون سماء المتكلم خلفهم، ويطلون على قلبه، ويحتلون باحة بيته، وينامون على غيمة نومه، ويكون بعينه «مزامير الحنين»، ويفنون - كما غنى طويلا من قبل - للزيوتون واللين، ويعيشون - باختصار - حياته بدلاً منه (انظر ص ١٥٢، ١٥٣). بذلك، تتحدده، في هذه «الشهادة» التي تتحول إلى «مرافعة» دفاع وإتهام معاً، ملاحم الآخرين المخاطبين، في صورة بيئة نهائية، مثقلة بكل ما يستدعي العداوة، إذ يصبحون «العدو الذي يشرب الشاي في كوخها» (ص ١٦٤). ومن هنا يسوق المتكلم - الشعرى - في كلماته المخلّة بنبذة من نبرات الوصايا الأخيرة، مفارقتها الكبرى التي تبدو بلا حل؛ إذ يسأل قاضيه / جلاده: كيف يمكن لموتها، هو، أن يعودوا، بعد موتهم، سالمين؟! (انظر ص ١٥٤).

يتحول «المكان المنفى»، في صيغة الشهادة التي يصفها الصوت على معطم قصائد هذا القسم، إلى مساحات خائمة، معنوية إلى حد العناء، لايهم للترقب عند تفصيلاتها: «وحياتي في مكان آخر. ليس مهبطاً وصف مقهى وحوار بين شباكين...» (ص ١٦١).

وتنتهي، في هذه الشهادة، العلاقة بالماضي الأول إلى شبه قطيعة عنه:

«ذهب الماضي إلى الماضي سرعياً، (ص ١٥١)، وتصل صياغة الزمن، عموماً، في هذه الشهادة، إلى تدخل أخير، حيث «الغد ماضٍ قادم من حفلة الشاي» (ص ١٦٢)، كما تنتهي هذه الأنا، نفسها، إلى انقسام كامل بين وجودها الحاضر وهويتها الغائبة: «أرى نفسي تنشق إلى اثنين: أنا، واسمى...» (ص ١٥٩)، وإن كان هذا الانقسام، في تجربة «الشهادة» - «المرافعة»، يتم توجيهه في وجهة مرتبطة بإدانة الآخرين المسؤولين عنه: «ويقولون كلامي نفسه، بدلا مني» (ص ١٥٢).

مع ذلك كله، فهذه «الشهادة» - «المرافعة»، عن الأنا والآخرين، عن زمن حاضر وعن مكان استثنائي توارى فيه المكان الأول وأصبح محض ذكرى محاطة بمسحة من القداسة (انظر ص ١٦٦)، تظل - هذه الشهادة - متضمنة (رهانا ما، وإيماناً ما بإمكان سوف يبرز في الزمن المحتمل (انظر قصيدة «محتاليات لزمن آخر»)، وإن كان هذا الرهان وهذا الإيمان يختلفان في صياغتهما عن تلك النبذة الإطلاقية الأولى، التي تأسس عليها حلم الأنا في القصيدة - المفتتح، في بداية الديوان.

هكذا تتضمن قصائد القسم الأخير، إذن، تمحيداً للعلاقة بين أنا الصوت الشعرى المتكلم وبين الحلم. فإذا كانت القصيدة - المفتتح قد بدأت بـ «الأنا، التي تصوغ واقعها - بالحلم - كما تريد، برغم عدم امتلاكها دقة هذا الواقع» فإن قصائد الديوان الأخيرة تعيد النظر في هذا الحلم، بل تعيد النظر في منطلق الحلم نفسه،

مسار النأي .. مدار الغياب

الصورة - بظلال الكرم والحصون الصامدة والتقاليد الزراعية (انظر، مثلا، ص ٩٤).

والجد، اختزالا لمفردات الطفولة الأولى (انظر ص ٢٤) أو للعالم الممتد فيما قبلها، يأتي أيضا إلى فراغ المنفى، منطقيا على ظله المهجور (انظر ص ٧٥)، مجسدا المفارقة بين المواخاة الإنسانية والبنفدية التي انتهكتها (انظر ص ١٦٥).

*

فضلا عن هذه المفردات البشرية، هناك أيضا حضور واضح لمفردة «البحر»، دالا على الزرقة الأولى التي تجب كل زرقة أخرى في بحر المنفى (انظر صفحات ١١١، ١٣١، ١٣٤ على سبيل المثال)، وحضور ملح لمفردة «البيت»، من حيث هو تعبير عن المأوى الحقيقي في العالم الأول، الذي تم الخروج منه إلى فقدان المأوى، في المنفى، مهما تعددت البيوت وتلوت (انظر، مثلا صفحات ١٢١ و ١٥٢ و ١٦٢).

يضاف إلى هذه المفردات المتكررة، مفردات أخرى من عالمي الحيوانات والطيور (الخفول، الذئب، الحمامات، العصفافير - راجع صفحات ٢٥، ٢٦، ٣٨، ٤٠، ٧٩، ٨٢، ١١٩، ١٢٦، ١٥٦، ١٦٠). وتبرز هذه المفردات، في القصائد، في سياق لا يتصل بأي نزوع بذائي، ولا بأي حنين ماضوي إلى عصر من عصور «الوحدة الوثيقة» التي لم تكن فيها الفواصل قد كسرت، بعد، بين الإنسان والحيوان والطيور والنبات والحجر، بل تأتي بوصفها اختزالات - من منظور

ساعية إلى الاطمئنان على ابنها الغائب في الزمن والمكان، تتحسه وتعد أصابعه العشريين (انظر ص ٧٨)، وصورتها القديمة وهي تحمله مناديلها، «غيمة غيمة، فوق ميناء عكا القديمة.. عند الرجس، (ص ٨٥)، أو وهي تعاتب سجانها (انظر ص ١٠٣)، تتردد - هذه المعادلات والألفاظ والصور - في القصائد، لتغدو وشيجة تربط هذا الابن بالسلالة التي ينتمي إليها، وبالمكان الذي تنتمي عنه. هذه الأم، باختصار، هي التي مازالت في غياهب المنفى «تضئ» نجوم كلعان الأخيرة، (ص ٨١).

والأب، الذي يستعاد من الزمن الأول، بحواراته وأفعاله غير المسبوقة، من حيث هو بادي الخطوة الأولى في مسيرة النأي، تترى صورته وتتعاقد، لتجسد تعاقب مراحل متعددة من هذه المسيرة؛ من صورته وهو يكشف إرهاصات الغياب، إلى صورته وهو يقدم الإجابات عن الأسئلة الأولى عن هذا الغياب (انظر قصائد «أبد الصبار» وكم مرة ينتهي أمرنا، وإلى أخرى.. وإلى آخره) إلى صورته، بعد الرحيل، وهو يحمل الصوت المتكلم/ ابنه عيب تاريخه (انظر ص ٣٠)، إلى صورته وهو يختزل الانتماء إلى هوية ثابتة، راسخة، لا تزول (انظر ص ١١١)، إلى صورته المعبرة عن الجذور الممتدة في تاريخ المكان الأول «وأي تحت، يحمل زبونة/ عصرها ألف عام، (ص ١٠٠)، وحتى صورته الأخيرة، التي تغفر مرارا إلى عالم المنفى، حبيبا بعد حين، تدرأ التلاشي والنسيان عن التاريخ والهوة والجذور الأولى جميعا، مصحوبة - هذه

وتتسماعل عن شروط القدرة على ممارسته؛ إذ باتت الأنا بحاجة - لكي تمارس فعل، الحلم - إلى ليل آخر غير هذا الليل الجائم، ومساحة ما من تلك السماء الأولى، التي تباعدت عن كل أفق تشهد هذه الأنا في مدار غيابها، أو تطل عليه من هذا المدار (انظر ص ١٦٣).

(١٠)

هذه الدورة التي تصوغ اكتمال النأي والغياب (من ملاسة المكان الأول الذي كان قريبا، إلى الإطلال عليه كأنما من مجرة أخرى) ترسم خلال قصائد الديوان المتنوعة بنوع من الحفاظ على روابط أساسية، خفية، تتمثل في إلحاح مجموعة من «الشيئات» الثابتة في هذه القصائد كلها.

الأم، والأب، والجد، والبحر، والبيت، ومسميات الحيوانات والطيور، كلها مفردات مائتي تنكرر في قصائد (لهذا) تركت الحصان وحيدا)، بما يؤسس بديهيات «لغة خاصة، بالانتماء إلى العالم الأول، تختلف عن كل لغة أخرى.

الأم، التي كانت قصائد درويش المبكرة تحن إلى خبزها وقهوتها، وتقرن بين قهوتها هذه والوطن نفسه (خصوصا في ديوان «آخر الليل»)، تتردد هنا بوصفها مفردة أثيرة من مفردات المكان الأول، شارة عليه ومحيل إليه وجزءا أساسيا من مكوناته. عادات هذه الأم، وألفاظها (انظر ص ٢٤ و ص ٣٠)، وصورتها الجديدة وهي تقحم عالم المنفى الخاوي من كل علاقة إنسانية،

«لكني يؤنس البيت، يا ولدى /
فاليبيت نوت إذا غاب سكانها،
(انظر ص ٣٣، ٣٤). كأن
الحصان، بهذه الدلالة، في هذا السياق،
دفع للغياب عن البيت، ودفع - من ثم -
لكل غياب.

(١١)

هذه الدائرة - بمفرداتها، وبمساحاتها
التي تجسد الغياب خلال قصائد الديوان
وأقسامه، ترتبط بمجموعة من التقنيات
التي تدعم طابع «الشهادة»، الواضح في
القسم الأخير من أقسام الديوان، والمستند
إلى ما يشبه «حقيقات»، هذه الشهادة في
أقسام الديوان الأخرى.

يتجاوز، في قصائد الديوان، الصوت
الشعري المتكلم مع أصوات أخرى تتحاور
معه، مما يجعل الأصوات، في القصائد،
تتعدد وتتعارض، لتصوغ «رواية»، متكاملة
اللامع عما حدث. ويتصل بهذا المنحى
اعتماد واضح على صيغة السؤال التي
تتردد خلال القصائد، دون إجابات، كأنما
لفتح الأبواب على محاولة مسالة للمنطق
الذي بنيت عليه «قضية»، غياب الوطن،
دونما عدالة. ويحول بعض عناوين
القصائد والأقسام إلى عناصر من
الأساطير والدينى والأسطوري، يتم
تفصيلها على مستوى يجاوز حدود المتكلم
الفردية الضيقة، فيما يمنحه امتدادات
وإمكانات، فتتخذ، الحجج الأخرى، التي
يستند إليها «الآخرون»، الذين يمثلون نغماً
لهذا الصوت المتكلم. ويمثل حضور
مفردات التراث الإنساني، واستدعاءات
التاريخ القديم، بعداً من أبعاد محاولة

المثارة في أفق المنفى المسدود: «فمن
سيزف، إذا، خيل هذا المكان إلى
جنسها، (ص ١٣٧)، وتارة بتجسيد ما
هو مجرد في الزمن المستعاد المفقود: «لم
يعد غدنا لنا/ والظل يبكي خلف
هستريا، حصان، (ص ١٤٠)، وتارة
باختصار بعد من أبعاد التدفق اللانهائي،
قبل أن يتوقف كل تدفق: «وللصهيل
ريابات بلا عدد، (ص ١٤٦)، وتارة
بالتعبير عن الواقعة الفاصلة، التي أودت
بعالم متكلم: «ههنا، وقعت ربح عن
الفرس، (ص ١٤٨)، وتارة بتمثيل
طرف من طرفي التضاد، بين «نحن» و
«الآخرين» الذين صاروا أعداء: «لاتنس
خوف الحصان من الطائرات،
(ص ١٦٥)، ثم تارة بالانتقال إلى
الطرف الثاني من هذين الطرفين، أى
بالأعداء، الذين أصبحوا يمتلكون فرسهم
الخاص، وإن ظل فرسهم هذا كأنما
غامضاً محاطاً بإبهام الدخان واختناق أو
بقدرته على إثارة الاختناق: «وللعدو
الذي يشرب الشاي في كوخنا
فرس في الدخان، (ص ١٦٤) .. إلخ.

هذه الدلالات المتنوعة، التي يقرن
معظمها مفردة الحصان بعالم الصوت
الشعري المتكلم، تحصل أيضاً بدلالة
عنوان الديوان الاستفهامي: «لماذا
تركك الحصان وحيداً؟»، وهو استفهام
مقتطع من بناء حوارى (في قصيدة «أبد
الصبار») يمثل فيه صاحب هذا الاستفهام
صوتاً من أصوات «نحن، المتنوعة،
ويجب عن هذا الصوت (الابن) صوت
آخر (الأب) يقرن إجابته بمحاولة
الارتباط بالمكان، وبالبيت، بما يجعل
«الحصان» واحداً من سكان هذا البيت؛

الطفل الذي كانته أنا المتكلم - لذلك
المكان الأول الذي اكتمل غيابه،
وموازيات لعلاقات الحياة في هذا المكان.

من بين كل المفردات المتكررة في
القصائد هذا الديوان، تمثل مفردة
«الحصان، المفردة الأثيرة، الأكثر
حضوراً، في معظم القصائد؛ والأكثر
قابلية للتشيع بدلالات متنوعة، متعددة،
لانهائية تقريباً، خلال السياقات المختلفة.
تشيع هذه المفردة، تارة، بإيحاءات
الرحيل الميابة إلى العالم المجهول:
«أسرجوا الخيل لا يعرفون لماذا
ولكنهم أسرجوا الخيل، (ص ٢٣)،
وتارة بالحياة المستقرة في المكان الأول:
«ولخطب وُد الحصان، ونومي/
للنخمة الشاردة، (ص ٢٧)، وتارة
بالتغامر والفرق والترب في عالم هذا
المكان الأول: «فرس على وترين
ترقص .. إلخ، (ص ٤٥)، وتارة
باختزال علاقة أطراف بين الواقع والحلم
«على قدر خيلي تكون السماء،
(ص ٥٨)، وتارة بالإشارة إلى مجازة
لحظة بعينها، على مستوى الرعى والفعل
معاً: «وانطلق كالمهر في الدنيا،
(ص ٨٠)، وتارة بالمراوحة والتسوزج
الأخجرين في محات الشتات: «أما
الخيل فلترقص طويلاً فوق
هاويتين، (ص ٨٧، ٩٠)، وتارة
بالحني إلى القطرة الأولية، والانتشاد
شرقاً إلى البدو القدامى (انظر ص ١١١)،
وتارة بفعل من أفعال الانتقال الحاد
العنيف، في عالم بات يتقن بالانتقالات
الحادة والعنف: «دقى القلوب لكسارة
الجوز، يبرز دم الأحصنة،
(ص ١٢٥)، وتارة باختزال التساؤلات

وتلجج - في الوقت نفسه - في أن تقدم ما يشبه «الإدانة» الغنيّة، في محاكمة مفترضة، لكل من كانوا مسؤولين عن صنع هذا الغياب وعن صياغة مداره، سواء كان هؤلاء شهوداً آخرين، أو «محلّين» أو متهمين أو جلاّدين أو قضاة. تدجج القصاصد، بشهادتها، في أن تدين هؤلاء جميعاً، وربما في أن تجعلهم يفسألون - وفي أن تنسأل معهم - عن ذلك الحصان الذي قد ترك لمصيره، وحيداً، هناك، في ذلك المكان الأول الذي بات نائياً وفي ذلك الزمن الأول البعيد، ثم تضعهم هذه القصاصد، وتضعنا، في مواجهة ذلك السؤال الحاد، الأساسى إلى حد ما، عن مصير ذلك الحصان، الآن! ■

* محمود درويش: (لماذا تركت الحصان وحيداً) رياض الريس - لندن، يناير ١٩٩٥.

لاكتفى برصد شهادة عن الغياب بل تغنى تجربته المولمة، وكأن هذه الغنائية تبتعث صياداً بدائياً متوحداً؛ لا يخنى لغريسة يسعى إلى اقتناصها، وإنما يغنى لمدافعة الظلمات المحيطة والوحوش المتربصة.

(١٢)

تظل، أخيراً، هذه «الشهادة» المرافقة، شهادة ذاتية، بالطبع، وإن استوعبت تجربة جماعة وشعب يتمثلها الصوت الشعري المتكلم. فبرغم الصياغة الذاتية الغنائية المتصلة بهذه الأنا، الواضحة في قصائد الديوان جميعاً، تنجح هذه «الشهادة» المرافقة، في أن تستكشف أبعاد الغياب داخل الأنا، المتجانسة ثم المنقسمة ثم المتصارعة، ومساره حولها، في التاريخ والموروث، ومداره في الحاضر،

اكتشاف وقائع وأحداث أخرى، أقدم وأشمل، تكمل سياق الشهادة عن الغياب الذي تم، في تجربة الصوت المتكلم المتعينة، وفي تاريخه المتعين. ويبدو الموقع الذي تنظر منه أنا المتكلم، من نقطة متعالية، تطل من أعلى الزمان والمكان والموروث جميعاً، نوعاً من استعارة موقع الرب العادل، الذي يرى كل شيء، ومحاوله لتمثيل نبذة موضوعية في صياغة شهادة الغياب، وإن ظلت هذه الشهادة - بالطبع - مثقلة بمعاناة الأنا، منطلقة من تجربتها الخاصة. وتصاغ هذه الشهادة، أخيراً، صياغة تعيد الاحتفاء بغنائية محمود درويش في قصائده الأولى والوسيلة؛ حيث الاحتفاء بالتفعيلة، وبالمقاطع القصيرة، وبامتداد الصوت الواحد الذي ينعكس على «تدوير» الأبيات في عدد كبير من القصائد. كان هذه الغنائية





الجملة فى شعر محمود درويش

قا لقد أصبح الحديث فى ظاهرة الأسلوب معنى وفائدة من الشيع بحيث يعفينا من التقديم له؛ أو الحديث عن مظهره وإجراءاته - إلا ما اقتضته الضرورة - إكتفاء بإمكانية الرجوع لذلك فى مظانه الكثيرة المتيسرة^(١).

تبقى فقط الإشارة إلى أن قصد هذه الدراسة تتبع الظواهر الأسلوبية للتركيب اللغوى فى شعر درويش. وهذا التخصص للتركيب يستند إلى ضرورة حصر مجال البحث، وتركيز عناصره حتى يمكن الوفاء بدرسها. هذا من ناحية؛ ومن ناحية ثانية، فإن التركيب - بما له من خاصية لغوية يمكن إحصاؤها وتتبع مظاهرها المختلفة؛ يعد أكثر مناحى الأسلوب دلالة على صاحبه، وأسلوبياته الأخرى صوتاً وتخيلاً؛ بماله من تداخل مع الأخيرين من حيث كونه الوسيط التعبيري الحامل لكليهما. لكل هذا ونحوه، أقدم هذه الأوراق فى أسلوب الجملة لدى درويش آملاً أن تتاح الفرصة فيما بعد، لاستكمال مناحيه الأخرى.

ولأن الإنتاج الشعرى لدرويش كبير بمعايير كثيرة؛ فقد اعتمدت فى اختيار مادة الدرس على الأعمال الكاملة له التى تضم أعماله الأولى (ثمانية دواوين)^(٢) بالإضافة إلى مقاطع من (ورد أقل)^(٣)

و (أحد عشر كوكباً)^(٤) مراعيًا فى ذلك البعد الزمنى (نحو من ثلاثين عاماً) وهو ما يعنى أن نتائج هذا الدرس سوف تأخذ بعداً تاريخياً يراعى مراحل التطور اللغوى فى إنتاجه الشعرى. وسوف أشير إلى ذلك فى حينه.

١ - عند النظر فى الإنتاج الشعرى لدرويش؛ ومحاربة استكناه مظاهر التعبير عنده؛ يتبين أنه من حيث توزع هذا الإنتاج بين الاسمية والفعلية؛ غلبة الجمل الفعلية بنسبة تقترب من النصف (أكثر من ٤٠ ٪) مما يسمح بالتعميم والزعم بأن النص الشعرى لديه، يتجه إلى الحركة؛ مرتبطاً فى ذلك بالبعد الدرامى؛ والذي أنتج ميلاً إلى «كتابة القصيدة الطويلة التى تمر بحشد هائل من الحوارات والمشاهد والتداعيات»^(٥) متيحاً فى الوقت ذاته «الحوار بين شطرى الوعى»^(٦) عبر اختزال المسافة بين الذات والموضوع وهى ملاحظة دقيقة تماماً وصحيحة، إلا أنها لا تفسر منهج الشاعر الحريص على إقامة الجدل بين المعور الحداثى، والمور التشكيلى فى النص^(٧) والذي يعنى «تفتيت الزمان والمكان والشخصية والأزمة إلى ندرات منفردة ثم القيام بوضع النثرات تزامنياً فى بؤرة وعى خارجة على الحدث»^(٨)

إن مراجعة النظر تدلنا على العلاقة بين الاسمية والفعلية من زاوية أخرى؛

صلاح فاروق

باحث مصرى فى اللسانيات وعلوم اللغة.

تأخذ في اعتبارها التداخل الحاصل بين القسمين؛ والذي يتمثل في مظهرين - الأول: الجملة الاسمية التي خبرها جملة فعلية. وهذه الأخبار تبلغ نحواً من (٣٧٪) تقريباً من مجموع الجمل الفعلية. الثاني: جملة كان التي تمثل تحولا ظاهراً من الاسمية إلى الفعلية عبر الأصل الاسمي الداخل عليه فعل ناسخ^(١) وتمثل نحواً من (١٣٪) تقريباً من مجموع الجمل الفعلية. أى أن هناك نحواً من (٥٠٪) من الأفعال يتجه نحو الاسمية. ويعنى آخر؛ الاتجاه الحركى فى هذه الجملة يأخذ بعداً تجسيمياً بواسطة التداخل الاسمى^(١٠) وأعتقد أن الأمر هكذا يستقيم خاصة إذا وضعنا فى اعتبارنا ما سبق ملاحظته على شعر درويش من الاتجاه نحو إبراز الهوية وإثبات وجودها الصاد والصريح فى مقابل السلب وفعله. وهو الاتجاه الذى أراه يحرك من طرف خفى هذا الإنتاج الكبير للشاعر بحيث يمكن الزعم بأن هذا الشعر فى مجمله - من وجهة ما - هو شعر الهوية - وأن دراسة فاعليتها؛ أو بمعنى آخر؛ اسميتها من الأمور التى أعتقد أنها تسهم فى تحليل نص درويش وتفسيره.

الشاعر العربى «محروم»

دم الصحراء يغلى فى نشيده

وقوافل النوق العطاش

أبدًا تسافر فى حدوده

والحلو السمرام فى صدف البحار!
(الأعمال ٤٨)

فى هذا المقطع - وهو من أول أعماله (أوراق الزيتون ١٩٦٤) يظهر التداخل بين الجملة الاسمية ونظيرتها الفعلية خاصة فى الخبر الثانى (جملة دم الصحراء) للمبتدأ (الشاعر) والخبر الثالث له (جملة قوافل النوق العطاش) فهاتان الجملتان خبراهما جملتان فعليتان (يغلى - تسافر) وهذا يعنى أن الاتجاه الإخبارى للجملة تقريرى (باعتبارها ليست إنشاءً) حركى. ويدعم هذا الاتجاه مضارعية فعلى الجملة مما يعنى استجلاب حالة الاستمرار (المضارعة) أثناء فعل القراءة ونلاحظ كذلك أن هناك جملة فعلية أخرى مضمرة ومحمولة على دلالة السفر المتعلق بالشاعر بجامع سياقى هو واو العاطفة من قوله: (والحلو السمرام ..) والتقدير (تسافر فى حدوده) لأن قوله (الحلو ..) مبتدأ يناظر المبتدأ فى (قوافل الصحراء) وطبقاً لمبدأ التوازى الذى أكد عليه (ياكوبسن)^(١٠) فإن الخبر المضمر فى جملة (الحلو السمرام) يحمل فى تقديره على الخبر فى الجملة الموازية (قوافل النوق) كما يجوز حمله على الخبر فى (دم الصحراء يغلى فى نشيده) خاصة وأن الجمل الثلاث تمثل ثلاثة أخبار للجملة الأصل (الشاعر العربى) -

على أية حال ما أريد الفت إلىه هذا التداخل بين الفعلية والاسمية فى شكل جملة إطار (اسمية) خبرها جملة فعلية؛ أو مجموعة من الجمل كما فى المثال وهذا الشكل هو المصدر الأساسى والأول لطول الجملة - ليس فى شعر درويش فحسب؛ ولكن فى اللغة العربية - كما سيأتى بيانه^(١٢) وهذا التداخل مسئول من وجه ما - عن ترابط السياق وتركيب دلالاته؛ بحيث يكون تطبيق الجمل على بعضها البعض مسئولاً عن تقييد الفعل أو توجيهه نحو دلالة بعينها^(١٣) من ناحية؛ ومسئول كذلك عن توسيع مجال حركته الدلالية من الناحية المقابلة^(١٤) وإذا كنا قد لاحظنا تفوق عدد الجمل الفعلية بالقياس إلى عدد الاسمية فى شعر درويش؛ فإن ظاهرة التداخل الاسمى - فعلية هذه هى المسؤولة عن هذا التفوق؛ لكون الاسمية فى أكثر أشكالها ورواد لديه - هى الإطار المحتوى على عدد من الجمل الفعلية كأخبار أو صفات لها أو أى من الموقعيات الأخرى للجملة بحيث يمكننا الزعم أن الاسمية فى هذا النموذج ونحوه هى المسؤولة عن الترابط السياقى للحركة؛ وأن إلغاءها يعنى تفكيك هذه الحركة وبعثرة دلالاتها؛ كما أن وجودها ينفى التقريرية المباشرة؛ ويعطيه المعنى الدرامى للشعر - بحسب ما أشرنا إليه أعلاه.

أورشليم! التى خدعتنى كل
أسمائها فى دمي ..

خدعتنى اللغات التى خدعتنى
لن أسميك

(الأعمال ٢٩١)

أوحى لتحول الوسيلة نفسها لأداة
تفقدته هو ومن ينتمى إليه هذا المعنى
الوجودى للتسمية:

... من سينزع أسماؤنا عن
هويتنا:

أنت أم هم؟

(أحد عشر كوكباً - أدب ونقد ٦٨)

إن الحديث عن المعنى الوجودى
للتسمية وفاعلياتها فى إكساب الهوية
يوشك أن يكون حديثاً متفرداً وهو يحتاج
لدرس خاص به لذلك أتركه إلى حينه
وأعود لمتابعة ظواهر الجملة فى شعر
درويش على نحو ما بدأناه .

٢ - والملاحظة الثانية فى هذا الشأن

هى المتعلقة بالنظر لتصنيف الجملة من
وجهة نظر الخبر والإنشاء (١٥) وهو
التصنيف الذى يدلنا على قلة الإنشاء
لصالح الخبر الذى يغلب بنسبة تبلغ نحواً
من (٨٠٪) تقريباً وهى نسبة دالة
ومفسرة لأسلوب الشاعر الذى يعيل إلى
تقرير الحقائق من حيث إرادة تسميتها
ومنها هوية تنفى السلب المتسلط - على
نحو ما أثرت. كما أنها تتسق مع أسلوبه
الذى يحول على مرجعيات خارجية
كثيرة (١٦) تناسب ميله الأيديولوجى
الخاص (١٧). هذه الإحالات تقتضى
بطبيعتها الميل إلى هذه التقريرية

ففى هذا النموذج نجد أربع جمل
فعلية تأخذ موقعية واحدة هى (الصفة)
لوحة واحدة من الجملة الإطار هى
(بنات) بينما وجدنا فى النموذج السابق
له جملة إطار واحدة (فعلية أمر) ومقول
قولها خمس جمل اسمية؛ وحتى إن الجملة
الرابعة منها (وتأسمهم) تضمنت فى
تكوينها جملة أصغر فعلية (سيأتى ..) مما
يدل على مدى التدخل وحميميته بين
نوعى الجملة .

إلا أن معنى الاسمية لا يظهر فقط فى
هذا التدخل بين نوعى الجملة؛ وإنما
يظهر - على طول الأعمال قديمها
وجديدها فى التصريح بإرادة التسمية:

أسمى التراب امتداداً لروحى

أسمى يدى رصيف الجروح

أسمى الحصى أجنحة

أسمى العصافير لوزاً وتين

أسمى ضلوعى شجر
(الأعمال ٦١٩) .

ولعلنا نلاحظ فى هذا النموذج تحويل
مدلول التسمية إلى (فعل) يملك التأثير
فى غيره من الوحدات؛ وربما تتضح
أهمية أو دالة هذا الدور للتسمية إذا تدبنا
التحويلات المضمونية (للاس والتسمية)
حيث يتبين لنا ارتباطها بمعنى الهوية
وتحولها لوسيلة شفوية (الإنشاد/ الغناء)
وكتابتها (التسجيل) ثم حركية مؤثرة (لغة
مفجرة/ لغم) يعبر بها درويش عن
الفاعلية الشخصية (الهوية) بحيث يملك
فى النهاية منح هذا التوصيف
(الوجودى) أو نفيه بواسطة التسمية - كما
فى المثال - أو كما فى قوله:

يبقى أن نشير فى هذا الإطار إلى
علاقة الاسم/ فعلية من وجهة نظر
التطور الفنى/ الزمنى فى شعر درويش
إذ إن هذه العلاقة تأخذ بعداً أكثر خفاءً
فى الأعمال الأخيرة لديه بحيث يتولد
الإحساس بسيطرة حركة الفعل تماماً على
النص؛ إلا أن هذه الحركة تظل محتفظة
بالشكل المتداخل للجملة عن طريق
استخدام الجملة الفعلية (كوحدة كلية) فى
موقعيات مفردات الجملة الفعلية الأصل
(فاعل - مفعول - صفة وهكذا ..) وبحيث
نجد أحد النماذج وقد انعكست فيه العلاقة
تماماً - وهى ليس شائعة - فأصبح الإطار
جملة فعلية ومفرداتها (مقول القول)
مجموعة من الجمل الاسمية .

سجل: ١ - أنا عربى

٢ - ورقم بطاقتى خمسون ألف

٣ - وأطفالى ثمانية

٤ - وتأسمهم سيأتى بعد صيف .

٥ - فهل تغضب؟ (الأعمال - ٧٣)

أما عن استخدام الجملة الفعلية فى
موقعيات الجملة (الفعلية) الإطار فمن
نماذجها: فى شهر آذار مرت أمام البنفسج
والبنديقية خمس بنات

١ - وقفن على باب مدرسة
ابتدائية .

٢ - واشتعلن مع الورد والزعر
البلدى

٣ - افتحن نشيد التراب .

٤ - دخلن العناق النهائى .
(الأعمال ٦١٨)

الجملة فى شعر محمود درويش

هذا الطريق الطويل إلى آخر
القوس فلتتوتر خطانا سهاماً .
أكتاهنا منذ وقت قليل، وعما
قليل سنبلغ سهم البداية؟ دارت
بنا الريح دارت، فماذا تقول؟
أقول سأقطع هذا الطريق
الطويل إلى أخرى.. وإلى
آخره.

(ورد أقل)

لقد آثرت اقتباس هذا المقطع الطويل
من (ورد أقل) لبيان قلة الجمل المنفية
بالتقريب إلى إثباتها فى المقطع ذاته (١٧)
جملة مثبتة - جملتان منفيتان) = (١١٪)
تقريباً للنفى فى مقابل (٨٩٪) للإثباتات
وهو قريب من الرقم نفسه بالتقريب إلى
نسبته فى النظر الكلى لمجموع الجمل
الخاضعة للدراسة.

وفى النموذج نفسه نلاحظ غلبة
الأفعال المضارعة (١٤ فعلاً) فى مقابل
الماضى (٥) والأمر (٢) مما يدل على
الاتجاه نحو تقرير الحالة الشعرية
بإعطائها معنى الاستمرار والتجدد
الموازى لفعل القراءة وزمنه. وهذا التقرير
يأخذ بعداً مستقبلياً عبر اقتراح نصف
المضارعة تقريباً (٦) أفعال بين
الاستقبال وهو ما يمنع تثبيت هذا التقرير
(بمعنى موته) بواسطة تطبيق الدلالة على
المستقبلية الموجبة.

١.٣ والمقطع نفسه نستطيع الاستدلال
به على ظاهرة أخرى فى شعر درويش
وأعنى بها طول النفس الشعرية؛ حيث
تطول الجملة دون تطويل وهو مظهر يعبر
فى أحد جوانبه عن التداخل بين الجمل
الاسمية والجمل الفعلية على النحو المشار

للإنشائيين بنسبة (٨٥٪) للخبرية فى
مقابل (١٥٪) للإنشائي: مما يؤكد الرقم
الأول الذى طرحه الإحصاء لمثل هذه
الجمل - وعليه المَعُول باعتباره أكثر
شمولية فى النظر - وأعنى به (٢١٪)
للإنشائي فى مقابل (٧٩٪) للخبرية
وتقارب الأرقام فى الحالتين يؤكد
الملاحظة ويدعمها بدلالته الخاصة.

٢.٢ ويتصل بهذا الأمر الميل المطلق
إلى إثبات الجمل (اسمية وفعلية) بحيث
إن النفى فى مجموعها لم يبلغ الـ (١١٪)
وهى نسبة محيطة كذلك على ذات الرغبة
فى الإثباتات الشخصى لمعنى الهوية
وإيرازها؛ خاصة وأن الجزء الحركى
(الأفعال) متجه فى معظمه إلى المستقبل
بالنظر إلى مجموع الأفعال المضارعة
وأفعال الأمر بالتقريب إلى نسبة الأفعال
الماضية التى تحكى أو تستدعى أحداثاً
مضت: (٦٠٪) من مجموع القسمين
لصالح المضارع).

سأقطع هذا الطريق الطويل
الطويل، وهذا الطريق الطويل؛
إلى آخره، إلى آخر القلب أقطع
هذا الطريق الطويل الطويل
الطويل الطويل.. فما عدت
أخسر غير الغبار وما مات
منى. وصف التخييل يدل على
ما يفتيب. سأعبر صف التخييل
أحتاج جرح إلى شاعره ليرسم
رمانة للغياب؟ سأبنى لكم فوق
سقف الصهيل ثلاثين نافذة
للكتاب، فلتخرجوا من رحيل
لكى تدخلوا فى رحيل. تضيق
بنا الأرض أولاً تضيق. سنقطع

(النفوية) فنيّاً؛ مع القمع بواحد من
الجمل الإنشائية كلما اقصى السياق ذلك
- بقصد إحداث هذا الجدل بين الحركى
والحدثى (الدرامى) المشار إليه. وعلى
ذلك تظل اللغة عنده فى أقصى درجات
التأسيس لأنساقها الجديدة - بنية دالة
تحيل إلى مرجعياتها خارج النص -
تعمى الدلالة وتدفع بالخطاب الشعرى
إلى مستوى الإفضاء المباشر (١٨).

لا أريد من الحب غير البداية ،
يرفو الجمام فوق ساحات
غربنا طغى ثوب هذا النهار فى
الجرار كثير من الخمر للعديد من
بعدنا فى الأغاني نوافذ تكفى
وتكفى لينفجر الجلتار. أترك اللؤلؤ
فى المزهرية، أترك قلبى الصغير
فى خزانة أمى، وأترك حلمى فى
الماء يضحك، أترك الفجر فى غسل
التين؛ اترك يومى وأمشى فى
المر إلى ساحة البرتقالة حيث
يطير الحمام. هل أنا من نزلت إلى
قدميك؟ ...

(أحد عشر كوكياً)

والمودج السابق يتبين فيه بوضوح
الميل إلى الخبرية بسبب الإحلاج على
عدم استخدام أى من وسائل الإنشاء فى
مقابل التكرار (تكرار الفعل وتكرار نموذج
التركيب) والذى يعد أحد وسائل تأكيد
المعنى الخبرى للجملة ولا ينفى هذا
الاتجاه تصدر المقطع (وهو الثامن من
أحد عشر كوكياً) بجملة نفى (لا أريد)
ونهاية النفس الشعرى للجملة الخبرية
بجملة استفهام (هل أنا) إذ إن هناك
ثلاث عشرة جملة خبرية تفصل بين

إليه قبلاً ويدل على الجملة فالجملة الاسمية تميل إلى الطول الذى يعبر عن التركيب وهو ما يعود إلى كونها تمثل الجملة الإطارية فى معظم نماذجها؛ حيث تتكون الجملة من هذا النوع فى تركيبها على جملة فعلية أو أكثر تحدد بها حركتها واتجاهها التجميعى للفعلية المتضمنة. والجملة فى هذا النموذج يتراوح عدد وحداتها فى أقل تكويناته مابين (٤) إلى (٨) وحدات للجملة الواحدة. بينما تصل مثل هذه الجملة فى أقصى حالات طولها إلى نحو (٢١) وحدة لغوية. وإذا كانت الجملة الاسمية بطبيعتها جملة بسيطة لتكونها من هتصرين اثنين هما المسند والمسند إليه (المبتدأ + الخبر) فإن تركيب (تطوير/ تعقيد) هذه الجملة لا يمثل عائقاً حقيقياً أمام التلقى؛ خاصة وأن العناصر الداخلة فيها لا تميز إلى الإضافة المنتجة للدلالة المركبة؛ وإنما هى من قبيل إضافة الضمائر إلى أسمائها بقصد تحديد المرجعية الدلالية المحددة لاتجاه التركيب؛ خاصة منها الذى يعتمد على الجملة الفعلية التى تعبر من وجهة ماعن الرغبة فى التوجه الحركى أو تحريك الهوية التى يحرص درويش على تثبيتها وإدرازا فاعليتها.

ويؤكد هذا المعنى للتركيب فى الجملة الاسمية إذا ما نظرنا إلى طول الجملة الاسمية التى خبرها اسم مفرد؛ فهذه الجملة على الرغم من كون الأصل فيها التكون من وحدتين اثنتين فقط (مبتدأ وخبر) إلا أن الغالب عليها فى نص درويش التكون من ثلاث وحدات (مبتدأ وخبر + صفة أو مضاف إليه)

وهذا الرقم يرتفع حتى يصل إلى (٧) وحدات، وعادة ما يستقر عند (٤) أو (٥) لكل جملة على حدة.

٢.٣ أما الجملة الفعلية؛ فالتركيب فيها أظهر؛ والرقم الغالب على طول وحداتها هو (٨) حيث يعد هذا الرقم موضعاً مشتركاً للطول مابين الجملة الفعلية البسيطة (فعل وفاعل) والجملة الفعلية التى تستعين بوحداث أكثر لتقيد الدلالة؛ يغلب عليها الإضافة أو الوصفية؛ سواء كانت كلمات مفردة (أسماء) أو جمل فعلية أو اسمية أصغر فى إطار الجملة الكبرى/الإطار إلا أن الفرق الأساسى بين طولى النوعين: البسيط والمركب وكون الرقم السابق (٨) يمثل الحد الأقصى المعتاد للجملة البسيطة؛ والحد الأدنى المعتاد للجملة المركبة. أما الحد الأقصى لأخيرة فقد يصل فى قفزات كبيرة إلى (٣٥) وحدة مروراً بأرقام ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥ المتتالية ثم، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٤، ٢٥ ثم أخيراً فى قفزة أكبر يصل الرقم إلى ٣٥ وحدة هو طول الجملة المكون من عدة جمل صغرى؛ والنموذج لهذا الشكل يمثل المقطع التالى:

فى شهر آذار مرت أمام البنفسج والبنديقية خمس بنات!

١ - وقفن على باب مدرسة ابتدائية.

٢ - واشتعلن مع الورد والزعرور البلدى

٣ - افتتحن نشيد التراب.

٤ - دخلن العناق النهاى. (الأعمال) (٦١٨)

فهذا المقطع فيه جملة واحدة إطار (كبرى) هى (مرت خمس بنات) بمتعلقاتها: الجار والمجرور وظرف المكان والاسم المعطوف على المضاف إليه: (فى شهر آذار/ أمام البنفسج والبنديقية) وهو تركيب يبلغ عدد وحداته (١٠)؛ ثم يقفز هذا العدد ليصل إلى (٣٢) وحدة بواسطة أربع جمل فعلية جميعها فى موقع الصفة من تمييز العدد (خمس بنات). ولكن الجدير بالملاحظة فى هذا الشأن أن هذا الطول البارز لا يؤدى إلى تعقيد الدلالة بحيث تدخل فى الغياب بالمعنى الذى يحده ويرصد أشكاله د/ كمال أبو ديب (١٩) ذلك أن المجاز الناتج من الإسناد غير المألوف (اشتعل العناق) وافتتاح التشديد ودخول العناق) يمكن فهم المعنى المحدد لكل وحدة من وحداته على حدة، بالإضافة إلى إمكانية فصل الجمل المكونة للجملة الكبرى بحيث يمكن تحديد بداياتها ونهاياتها وتلقى دلالتها المحمولة فى إطار تكويناتها الصغرى لوحدة واحدة دون اختلاط بدلالات الجمل السابقة أو اللاحقة عليها.

٤ - وفى هذا النموذج لذلك إشارة واضحة للطريقة التى يتماكب بها السياق الكلى للنص؛ إذ إن جملة تمتاز فى كثر لغوية محددة؛ يبرز علاقاتها التحليلية بواسطة حروف العطف أو الشرط أو التعلل بموضع التركيب نفسه فى إطار قانون التوازى المشار إليه أعلاه. وهذه الملاحظة تصديداً تقودنا إلى التقديم والتأخير فى الجملة والظاهرة البارزة فى هذا الإطار هى الانفرد أو التفوق المطلق للجار والمجرور فى إطار التقديم على متعلقه العامل فيه (٥٣) من

الجملة فى شعر محمود درويش

إجمالى (١٧٤) جملة وهذا التقديم يقوم بوظيفة أساسية فى نص درويش هى الرّبط بين عدد من الجمل فى إطار كتلة لغوية بواسطة التّعلق به.

فى المساء الأخير على هذه الأرض نقطع أيامنا عن شجيرائنا، ونعد الضلوع التى سوف نعملها معنا والضلوع التى سوف نتركها، وهنا.. فى المساء الأخير لا نودع شيئاً، ولا نجد الوقت كى ننتهى. كل شيء يظل على حاله، فالمكان يبدل أحلامنا ويبدل زواره، فجأة لم نعد قادرين على السّخرية فالمكان معد لكى يستضيف الهباء.. هنا فى المساء الأخير نتلمس الجبال المحيطة بالغيوم: فتح وفتح مضاد... إلخ (أحد عشر كوكباً).

فالجار والمجرب (فى المساء الأخير) المتصدر لهذا المقطع تكرر بمعدل ثلاث جمل إلى خمس (فى بقية المقطع) بحيث تشكل دلالاته على المساء (إطاراً محيطاً) بعدد من الجمل الفعلية؛ لا يجمع بينها سوى التّوازي المعنوى (زمن المساء) والتّوازي الدلالي (التشاكل) (٣٠) فنجد القطع والعد والتّوديع والإيجاد والتّعلمى) والجامع الواضح بينها هو الفاعل الواحد (نحن) وهكذا يحدث التشاكل المؤدى إلى تماسك السياق والتّعقيد الدرامى للتّركيب.

٢٤ وفى المقطع نفسه نلاحظ ظاهرة أخرى فى شعر درويش تؤدى إلى تجنّب الجملة معنى التّطويل أو التّرهل الذى ينتج - فى إطار الطّريقة التى يستخدم بها التّكرار - ففى قوله: «نعد

الضلوع التى سوف نعملها معنا والضلوع التى سوف نتركها، أسقط درويش فعلاً مقدراً بعد واو العطف؛ محمولاً على المذكور فى الجملة (نعد) ومعتمداً على تكرر صيغة الجملة (الضلوع التى سوف) ولم يخلف سوى الفعل المحمول على التّسويق فى الجملتين؛ وهو تحديداً الانحراف الذى أدى لقبول التّكرار وإضافته الدلالية المتحوّلة من (الحمل إلى التّرك).

وهناك نماذج أخرى لأشكال مختلفة للإسقاط أو كما - يسميه البلاغيون الحذف - يمكن متابعتها ومراجعة تأثيراتها الدلالية لمن أراد.

- إن ظواهر كثيرة يمكن متابعتها واستقراء دلالاتها المختلفة، ولكن المقام بنا يضيق؛ وأخشى أن تنفلت الخيوط الكثيرة التى تطرحها قراءته وذلك أوثر التّوقف عند هذا الحد أملاً أن تكاح الفرصة لاستكمال العناصر الأخرى للدرس فى شعره. وأكتفى فى هذا الشّأن بالإشارة إلى المعنى العام الذى تطرحه نصوص درويش؛ وهو ما أشرت إليه بإرادة لتسمية وإيراد الهوية فهى التى تحرك النص عنده وتدير حركته.

أنوقف هنا على عود - ربما - قريب، ■

هوامش

١- يمكن الرجوع فى ذلك إلى صلاح فضل - علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته - دار المعارف ١٩٨٥؛ وعبد السلام السدى - الأسلوبية والأسلوب - معاد الصباح ١٩٩٣؛ وجميعها أو فى الحديث فى ذلك.

- ٢- محمود درويش - الأعمال الكاملة - دار العودة بيروت ١٩٨٧ .
- ٣- درويش - ورد أقل - للكرمل ع ١٩ - ٢٠ - ص ٨٧ - ١٠٤ نيقوسيا ١٩٨٦ .
- ٤- درويش - أحد عشر كوكباً - أدب ونقد ع ٩٨ - ص ٦٤ - ٧٢ القاهرة ١٩٩٣ .
- ٥- محمد صالح اللشنى - خصوصية الرؤيا والتشكيل فى شعر محمود درويش - فصول مجلد ٧ - ع الأول والثانى من ص ١٣٩ - ١٥٩ أكتوبر ١٩٨٦ مارس ١٩٨٧ م .
- ٦- راجع السابق ص ١٤٢ .
- ٧- السابق ١٤٥ .
- ٨- السابق ١٥٨ هامش ٣٥ والملاحظة فى الأصل للدكتور كمال أبو ديب ويمكن مراجعتها فى فصول ٤ م ج ٤ ع (٣٤) (الحداثة) السلطة للنص يونيو ١٩٨٤ .
- ٩- يمكن مراجعة هذا التحول فى شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك بتحقيق محمد محبى الدين عبدالحاميد م ج ١ ط ٢٠ - دار الفرات القاهرة ١٩٨٠؛ ونحو ذلك من كتب للنحو الأخرى. ثم تعليق د/ محمد حماسة عبدالحاميد على ذلك فى كتابه: فى بناء الجملة العربية ص ٣٩٢ - ٣٩٥ دار القلم الكويت ١٩٨٢؛ والجملة الاسمية - القاهرة بدون تاريخ.
- ١٠- راجع فى علاقة الاسم بالتّجسيم، للدكتور أبو ديب - الرؤى المتعة ص ٣٢٥ - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٦ .
- ١١- راجع مفهوم التّوازي وأثره فى تحليل النص الشعرى: ياكوبسن - قضايا للشعرية ص ٣٢ ترجمة محمد اللوى ومبارك حنوز توبقال ١٩٨٨ ومحمد مفتاح: فى سيمياء الشعر القديم ص ٤٥ - دار الثقافة الدار البيضاء ١٩٨٩ .
- ١٢- راجع حماسة عبدالحاميد - فى بناء الجملة العربية - ص ١٣٦ - ٢١٣ .
- ١٣- راجع السابق ٧٦ - ٨٠ .

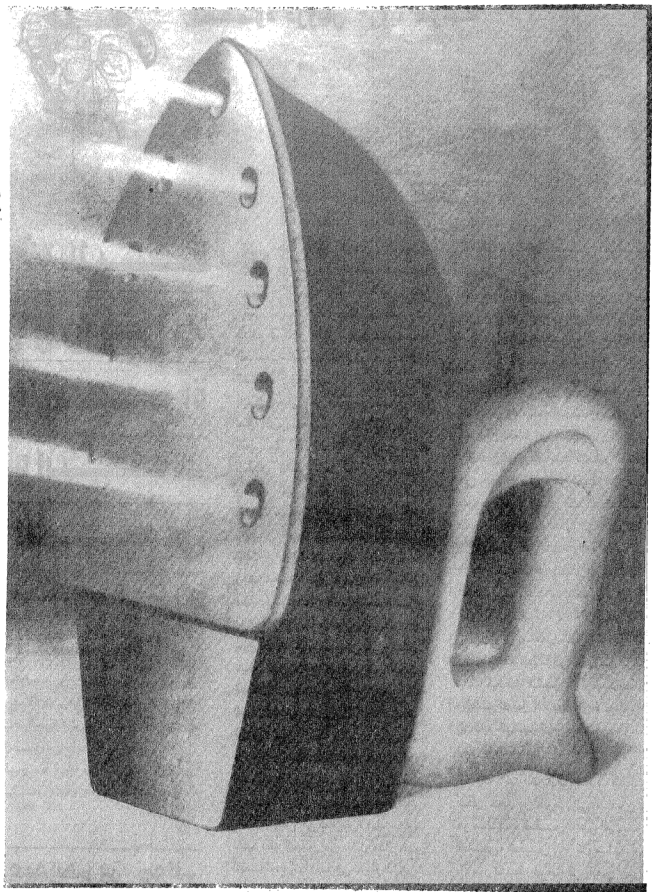
محمود درويش

١٤. السابق وكذلك تمام حمان - اللغة العربية
مناها ومبناها ١٧٧ - ٢٦١ .
١٥ - من المعروف في النظر البلاغي أن الأسلوب
الإنشائي هو المسبوق بنفى أو نهى أو
استفهام وأن الخير هو الذي لم يتصل بواحد
من أساليب الإنشاء .
ويمكن مراجعة ذلك بالتفصيل في (الإيضاح

في علوم البلاغة للخطيب القزويني) من
ص ٣ - ١١٩ .
١٦ - راجع صالح الشطبي - سابق ١٤٤ .
١٧ - راجع السابق ومحمد العبد - اللغة والإبداع
الأديبي من ص ١٤٩ - ١٧٦ (تسزارج
الأيديولوجي والأستطسي في الخطاب
الشعري - نموذج محمود درويش) .

١٨ - صالح الشطبي - السابق ١٤٤ .
١٩ - راجع كمال أبو ديب - لغة الغياب في
قصيدة الحدائق - قصود م ٨ ع ٣ / ٤ ص
ص ٧٧ - ١٠٥ ديسمبر ١٩٨٩ .
٢٠ - راجع في دلالة هذا المصطلح محمد مفتاح -
تحليل الخطاب الشعري من ص ١٩ - ٣٠
المركز الثقافي - ط ٢ الدار البيضاء، ١٩٨٦ .





لوحة الفنان كورتاد كلاينشيك - ألمانيا



ثنائية

الأرض /

المراة

وانتهاك

المقدس

قراءة فى ديوان

أعراس

عبدالعزیز موافى

طبقاً لقانون التحدى والاستجابة، فإن مواجهة القضايا المصرية فى تاريخ الشعوب، تتم نتيجة لبروز دافع نفسى لمواجهة خطر يهدد وجودها. وهذا الدافع هو الذى يشكل مقدار الاستجابة العاطفية للطرف التاريخى عبر ذاكرة الجماعة. وهذا، يبدأ الدافع/ الحافز فى التشكل ضمن إطار مفهوى، ليتحول إلى نسق فكرى للجماعة، يشكل نظرتها إلى العالم. وفى هذه اللحظة التاريخية، لحظة التحدى، يتأسس داخل الذاكرة الجمعية ما يمكن أن نسميه بـ (أيدولوجية الخطر)، حيث يتم طرح العلاقة بين الذات والآخر، ثم يتم تحويلها إلى نسق من الأفكار والآراء، لتصبح (عقيدة وجود). وهذه العقيدة تتميز بشدة بنائها الفكرى، مقارنة بضعف موقف الجماعة المادى. فالأقليات الدينية - على سبيل المثال - حين تتعرض لخطر تاريخى، فإنها تتحول عن بنائها الوطنى باتجاه بنائها المعتقدى، حيث يصبح الدين - فى لحظة الخطر - هوية. أما فى لحظات الشتات/ المنفى، فإن الهوية تتجه فى عملية عكسية، حيث تستحيل داخل ذاكرة الجماعة لكى تصبح ديناً. أى أنها - الهوية - تنتقل من العرقى إلى الدينى، ومن اليومى إلى المقدس. فإذا حاولنا تأكيد ذلك التصور من خلال مثال شهر لشتات، فإننا نجد فى تاريخ الشتات اليهودى - مثلاً - كيف أصبح هذا

الطرف هو المكون الأساسى للشخصية اليهودية، كما يحق لنا أن نتساءل: أكان من الممكن، دون شرط الشتات/ المنفى، أن تنتقل من اليومى إلى المقدس أسماء مثل: راحاب وأستير وراعوث؟ ناهيك عن تحول كل منها إلى أسطورة.

إذن، فنحن حين نطرح مفهوم التحدى والاستجابة التاريخيين، إنما نعرض بالضرورة لمفهومي: الهوية، والمقدس. والهوية، طبقاً للتصور الفلسفى، هى حقيقة الشيء من حيث تميزه عن غيره، وتسمى أيضاً وحدة الذات. كما أن فلسفة الهوية بوجه عام، هى (كل نظرية لا تفسر بين المادة والروح، ولا بين الذات والموضوع، وتنتظر إليهما على أنهما وحدة واحدة، لاتنفصل) (١) إلا أننا حين نذكر الهوية، فإنه لا يمكننا - فى المقابل - أن نتجاهل مفهوم التمايز، لكى يؤدى الجمع بينهما إلى مفهوى الوحدة والاختلاف. فالهوية (ترصد الثابت والمشارك بين الأشياء أو الأحكام. أما التمايز فيشير إلى اختلافها، وعدم تساويها وتطابقها) (٢).

فإذا كانت الهوية فى حالات الشتات/ المنفى تنتقل من اليومى إلى المقدس، فما هو مفهوم المقدس؟ على المستوى الفلسفى، المقدس (هو كل ما يتصل بالأمور الدينية، فيعبث فى النفس احتراماً ورهبة، ولا يجوز انتهاك حرمة) (٣). أما

على المستوى اللغوي، فهو في مادة قدس (اسم ومصدر بمعنى الطاهر والطهر، والتقديس = التطهير)^(٤). ودراسة المستويين: الفلسفي واللغوي، فإننا نستنتج أن المقدس عادة ما يمثل فكرة، لكنه لا يعبر عن واقع. فالطهارة التي نصفها على المقدس هي طهارة تجريد، لا طهارة واقع. وبالتالي، فهي أسلوب نظر إلى الشيء، وليست صفة لازمة للشيء في ذاته. فالبلقر مقدس في العقيدة الهندوكية، لا لأنه مقدس بالضرورة، ولكن لأن أفراد الطائفة الهندوكية يرونه كذلك. ولأن القداسة ترتبط بطهارة التجريد، أي داخل الفكر المجرد، فإن انتهاكها لا يشترط لإتمامه أن يتم عبر فعل مادي، بل يكفي أن يتم هذا الانتهاك عبر الأفكار المضادة لطبيعة القداسة. ومن هنا، لم تكن محاكم التفتيش تؤثم أفعالاً تنتهك المقدس، ولكنها كانت تؤثم أفكاراً، لمجرد أنها تتصور أن تلك الأفكار يمكن أن تنتهك المقدس.

ومن خلال المقدمة السابقة، يمكن لنا أن نتعامل مع الجماعة الفلسطينية، باعتبارها داخل إطار الشذات/ المنفى، الذي يفرض عليها أن تتبنى نسقاً من الأفكار تترفع عن أرض الواقع إلى سماء المقدس. ويصبح بحث تلك الجماعة عن هويتها، ليس ضرورة حياة، بقدر ما هو شرط وجود. وبالتالي لا يصبح الوطن - أو الأرض - مجرد واقع تم استلابه، لكنه يستحيل إلى فكرة، تشكل سقف وجود

الجماعة في أعلى درجاته. فالأرض ليست شرطاً تكون الفلسطينيين حياً، بدليل أنه حياً في مفاه، لكنها شرط لوجوده بالمعنى الأنطولوجي، للكلمة. ولأنه لا يمتلك الأرض بالفعل، وبالتالي لا يستطيع أن يموت دفاعاً عنها، إلا أنه يمتلك فكرتها، وبالضرورة فإنه سوف يتطرق في تقديسها. فالأرض هي حاملة التاريخ (أي الماضي الخاص بالجماعة)، و(فكرة) الأرض هي حاملة للوجود الإنساني عبر الزمن بأكمله، كما أنها باعثة للهوية الروحية لهذا الوجود.

وعندما يتحول الوجود إلى فكرة، فمن الضروري أن تستحيل تلك الفكرة، داخل الذاكرة الإبداعية للجماعة، إلى فن. وتحت شرط الشذات/ المنفى، يصبح الشعر - بالضرورة - متقدماً على الفنون الأخرى، ومنوطاً بتجسيد تلك الفكرة المجردة، وتحويلها إلى وقائع جمالية مرة أخرى، تقرب المسافة الشاسعة بين الحلم والواقع. فإذا كانت الفكرة - بالمعنى الأيديولوجي - هي مبرر وجود الجماعة، فإن الفن هو مبرر حياتها.

وبينما العالم بأكمله يتحدث الآن عن (عصر الرواية) و(زمن الرواية)، فإن الفلسطينيين - على التحديد - لا يزال يعيش في عصر الشعر. لأن الرواية تتطلب واقعاً، والواقع بدوره يتطلب علاقات اجتماعية، وهذه تتطلب قانوناً

اجتماعياً وإيديولوجياً واحداً. أما الشعر، فيكفيه أن يفقد الإنسان الواقع، وأن يمتلك - في المقابل - الحلم. ربما كانت قصيدة (وتحمل عبء الفراشة)^(٥). لمحمود درويش، هي أهم قرأتنا الدالة على زمن الشعر الفلسطيني، وعلى الإنسان الفلسطيني - الباحث عن هويته - في آن. فهذا الإنسان (حين يريد هوية، يصاب بالبركان). أما الشاعر فإنه من خلال تلك القصيدة، هو الذي يقول: لا، ويعطي لفظ أسماء القرى، وهو الذي يشرح هاجساً فيجىء حراس الفراغ الساقطون من البلاغة. تنكسر سماء الماء لنشيد، حين يتضح المسدس والتقطيل وسوف يجينه الشهداء من جدران لفظته الأخيرة، يطردهم فلا يمشون، ويجيئه الفقراء، وهو لا خبز لديه ولا دعاء يقذف القمح المهدد بالجفاف. وحين تتسع لنشيد عيون العاشقات، فإن هذا الشعر نفسه هو الذي يستحيل إلى سماء من لهيب، وتصبح البلاد فضاء الكلى. وحين يموت وحده، تتركه البحار على شواطئها وحيداً كالحصى، وتهجره البراكين التي كانت تطيع صهيله الدامي، ويدفنون العطر بعده، حينئذ يقول: لا

لا للمسرح اللغوي

لا لحزن هذا الحلم

لا للمستحيل

إن هذه الرؤية لدور الشاعر، إنما تعمق هذا الدور، حيث يستطيع الشاعر من خلاله أن يقوم بعملية تجانس كوني لكل مفردات الواقع الفلسطيني، لتصبح أهم سمات هذا الواقع، هي الوحدة من خلال التناقض، حيث القصيدة هي وحدها التي تحقق وحدة العالم. وهذا، يبدو الشعر وكأنه الإله الذي يصلي له الفلسطيني، كما تصبح القصيدة هي محرابه. فالشعر، وإن كان لا يمثل المقدس، إلا أنه يعبر عنه، وهو وإن كان خارج حدود هذا المقدس، إلا أنه في النهاية إطاره، وبالتالي يصعب على المقدس الفلسطيني أن يتجسد خارج حدود القصيدة، لا لأنها تمنحه شرعية وجوده، ولكن لأنها تضمنى البهاء على هذا الوجود.

ولعل أعظم إنجازات الشعب الفلسطيني عبر سنوات نضاله، ليست في استشهاد أبطاله، ولكن في إنتاج شعرائه. فالشهداء يتساقطون خارج حدود القصيدة، لكن القصيدة تمنحهم الحياة مرة أخرى، فينتصبون بداخلها رمزاً جديداً مزيد من الاستشهاد. فكان القصيدة هي طقس اعتراف الفلسطيني أمام التاريخ، وهي طقس تظهره أمام ذاته:

وعلى سقف الزغاريد تجيء
الطائرات

تخطف العاشق من حضن
الفراشة

ومناديل الحداد

وتغنى الفتيات:

قد تزوجت

تزوجت جميع الفتيات

يا محمد

وقضيت الليلة الأولى

على قمر يد حيفا

يا محمد(٦)

والفلسطيني - خارج القصيدة - كائن قابل للغناء، لكنه - بداخلها - يستحيل إلى طائر الفينيقي، الذي يبعث حيا من رماد فئائه. كما أنه خارج القصيدة كائن محاصر بلا وطن أو هوية لكنه بداخلها، يصبح هو الذي يحاصر الآخر ويطارده:

أنا أحمد العربي - فليأت الحصار

جسدي هو الأسوار - فليأت الحصار

وأنا حدود النار - فليأت الحصار

وأنا أحاصركم

أحاصركم

وصدري باب كل الناس فليأت
الحصار(٧)

وهكذا، لا تبدو القصيدة الفلسطينية كمبرر حياة فقط، لكنها تستحيل إلى ضرورة وجود. لذلك، فإن فكرة الهوية والمقدس يمكن تتبعها بسهولة في مجال الخطاب الشعري الفلسطيني، حيث يلتحم الواقع بالحلم، ويتربط الوقائع اليومية بالصورة الشعرية، ويصبح فصل الواقعي عن الشعري عن الحلم مستحيلاً داخل حدود تلك القصيدة.

ونحن إذ نتحدث عن مفردات، مثل: الحلم - الوطن - الأرض - المنفى - الشتات - الهوية - للمقدس ... فإن هذه المفردات لم تتأسس خارج القصيدة

الفلسطينية، ولكنها كانت نتاجاً مباشراً لها. وإذا كانت تلك القصيدة محورا لدراستنا، فإنها عند محمود درويش تصبح شاهداً دالا على الشعر الفلسطيني بأكمله. وعند بحثنا عن شاهد دال على عالم محمود درويش الشعري، فإن هذا العالم سوف يتجسد في أوضح صورته من خلال ديوان (أعراس). فقد كتبت قصائد هذا الديوان ما بين عامي ١٩٧٥ و١٩٧٧، وكان محمود درويش قد غادر إسرائيل واستقر في بيروت، وبالتالي، يكون مشروع الشتات/ المنفى قد اكتمل داخل ذاكرته الشعرية، وبلغ أوجه عنده. فمن العيش داخل إسرائيل إلى العيش خارجها، ومن المنفى داخل الوطن الفلسطيني إلى المنفى خارج الوطن العربي، ومن مذبحه كفر قاسم إلى مذبحه تل الزعتر، تكون المأساة قد بلغت أقصى درجات عنفها. وبالتالي، يصبح ديوان (أعراس) شاهداً على أقصى درجات الوعي بهذه المأساة عند محمود درويش: لقد كانت بداية وعيه بالمأساة، الكامنة في تلك الكلمات:

(إذا كان متاحاً الآن تقييم هذه التجربة، تجربة اللاجئ في وطنه، فإنني أشعر أنها نبعت على خطر القتل النفسي بصفاته أقسى من تجربة المنفى. في المنفى يتوفر لديك الإحساس بالانتظار، وبأن المأساة مؤقتة، فتشم رائحة الأمل، ويصبح تحمل عذاب المنفى مبرراً؛ والتصور للمنزل والجمال المنشود والسعادة المقبلة أمراً مشروعاً. أما التجربة الأخرى، اللجوء في الوطن، فإنه أمر غير مبرر، وصعب الاستيعاب ... إنك تشعر بالغصة والقهقر حتى في أجمل أحلامك.

ثنائية الأرض / المرأة وانتهاك المقدس

عن صيغة (الأرض)، وقد صارت المرأة هي الحامل النفسى لمفهوم العرض لديه. وبالتالي، فإن ثنائية الأرض / المرأة، قد تم اختزالها في التراث العربى الجاهلى إلى أحادية المرأة، لتكتسب وحدها - إلى جانب الآلهة الإناث - صفة القداسة.

وما زالت ذكرى المرأة في التراث النفسى العربى حتى الآن، مرتبطة بظلال فعل (الوأد) . على أن هذا الفعل كان يعبر عن طبيعة تقديس العقيلة البدوية للمرأة، وليس تحقيرها. فالمرأة - في غياب الأرض - صارت رمزاً للقبيلة، وهى - باعتبارها حاملة لقيم العرض أصبحت أقرب إلى (التابو) القبلى، منها إلى الرمز. لذا، فقد كانت القبيلة تعد المرأة / التابو، خوفاً من انتهاك قدساتها، أو تعرضها للنداسة الشعائرية. وكان من الطبيعى في مجتمع كهذا، أن تعلق قيمة الحب العذرى للمرأة على قيمة الاتصال الجنىس بها^(١٢). وبالتالي، فقد كان هذا الحب هو القاصدة، وهو الدليل في الوقت نفسه على قداسة فكرة المرأة. بل إن هذا الحب كان هو البذرة الأولى لظهور التصوف فيما بعد، حيث كانت أهم صفات هذا النوع من الحب: الغناء في المحبوب، وحاول الحبيب في كل الأشياء المحيطة بالمحب، ثم التلذذ بفكرة تعذيب الجسد. فالمرأة إذن - في التراث العربى - هي التي علمت الرجل التصوف، قبل أن يعلمه الدين ذلك.

وثنائية الأرض / المرأة عند محمود درويش، وإن كانت تعتمد على تقديس كليتهما، باعتبارهما مصدرين للحياة، فإن هذا التقديس من خلال الفعل الضد

يتمحور عالم محمود درويش الشعري حول رمزين أساسيين: الأرض والمرأة. وهذان الرمزان يتداخلان عنده، ويحدث نوع من التراسل بين الإنسانى والمكانى، حتى يصعب الفصل بينهما، ونحن في حاجة ماسة لتتبع ثنائية الأرض المرأة في طبقات الوعى لديها من خلال تراثه الإنسانى العربى، كى نستطيع أن نفرض الاشتباك بين هذين الرمزين.

وثنائية الأرض / المرأة ممتدة في التراث الإنسانى، بأكمله. فكلتاها رمز للخصب، كما أنهما رمز للحياة. وبينما البدن الإنسانى يتم بالخروج من رحم المرأة، فإن المنتهى الإنسانى يكون دخولا في رحم الأرض، وكلتاها رمز للسكن (بمعنى السكنية)، ورمز للجاسد. وفي النهاية، فهما - داخل الذاكرة الفكرية - (الوعاء) الذى تلقى فيها الطبيعة بذورها.

وإلى جانب الوعى الإنسانى ثنائية الأرض / المرأة، فإن طبقات الوعى العميقة داخل الذاكرة العربية، تشكل الميراث النفسى لهذه العلاقة. ففكرة قداسة المرأة تستمد وجودها من ذلك الماضى البعيد، حيث كانت كل الآلهة في الجاهلية، فيما عدا (هبل)، من الإناث^(١٣). ومن البديهي أن فكرة الأرض في مفهوم القبائل الرعوية عامة هي فكرة غير مقدسة، نتيجة للارتحال المستمر. بل إن أفراد تلك القبائل ينظرون بتعال وازدراء شديد للشعوب الزراعية. وقد انعكس ذلك على نفسية البدوى، الذى استحدث صيغة (العرض) بديلا

وتكتسب ملامحه انعكاسات واقع هي أقرب ما تكون إلى الرموز. كنت أشعر أنى مستعار من كتاب قديم، يخلق في انطبعا غامضا لأنى لا أحسن قراءته^(١٤).

إن هذا الوعى بالمأساة في الستينيات، يصل إلى أوجه في السبعينيات، حين يعاني تجربة الغربة داخل المنافى العربية:

.. كلما مرت خطاى على طريق
فرت الطرق البعيدة والقرية
كلما أخيت عاصمة رمثنى
بالحقبة
فالتجأت إلى رصيف الحلم
والأشعار
كم أمشى إلى حلمى فتسبقتنى
الغفاجر^(١٥).

وهنا، يستبدل أحمد الزعتر الآخر / الإسرائيلى، الذى ارتكب مذبة كفرقاسم ١٩٥٦، وصادرحقه في التنقل بين مدن الأرض المحتلة، بالآخر / العربى الذى ارتكب مذبة تل الزعتر ١٩٧٦، وصادر حقه في التنقل بين عواصم الأرض - غير المحتلة، فيختزل الوطن إلى الحقيقة:

وأعد أضلاعى فيهرب من يدى بردى
وتتركنى ضفاف النيل مبتعدا
وأبحث عن حدود أصابعى
فأرى العواصم كلها زيدا^(١٦).

(أعراس)

ثنائية الأرض / المرأة:

(الانتهاك)، يتأسس على أوجه الاختلاف بينهما، طبقاً لمطور درويش الشعري. فالأرض - عنده - تدخل ضمن إطار المقدس، ولكن نظراً لأنها منتهكة بالفعل، فإنه لا يتحائل على هذا الانتهاك، لكنه يرصده، وهو يرفض هذا الانتهاك لكنه لا يبرره. أما المرأة، فتظل أقرب للتأبؤ، حيث إنها لا يمكن انتهاك قداستها الشعائرية عنده. حتى «رياء» المرأة اليهودية، تستحيل من خلال قصيدة (الحديقة الثامنة) إلى وطن للشاعر، وبالتالي تكتسب قداسة الأرض، دون أن تخضع لقانون انتهاكها.

إن المرأة في التراث الشرقي تكتسب قداسة ما، لأنها حاملة لقيم الشرف عند الرجل. لكنها عند محمود درويش، على العكس من ذلك، مقدسة لأنها تمارس فعل احتواء للرجل، وبالتالي تصبح وطناً له. ويذبح ذلك أن تنتقل إلى المرأة قداسة الأرض، دون إمكانية تدنيسها. وبينما كانت قداسة المرأة (بمعنى طهرها) في التراث الشرقي هي قداسة انفصال عن الرجل، فإنها عند محمود درويش قداسة اتصال به.

ومن أهم سمات المقدس في ديوان (أعسرأس)، مما يمكن أن نسميه بـ (ميكولوجية الأسماء). فأسماء الأعلام لا تستخدم كحلية واقعية داخل القصيدة، لكنها تستخدم كقيمة مضافة. والاسم شاهد ينوب بحضوره عن غائب، لذا فإن استخدام الرصيد التاريخي والعاطفي لاسم ما، سوف ينسحب بالضرورة من الشاهد إلى الغائب، الذي هو موضوع القصيدة. فإضفاء مزيد من القداسة على

الرجل، نجد أنه إما يتسمى باسم (محمود):

قد تزوجت جميع الفتيات
يا محمد

أو أنه يتسمى باسم (أحمد):

أنا أحمد العربي - قال

أنا الرصاص البرتقال الذكريات

في الحالة الأولى، كان الرجل يمثل قيمة الاستشهاد، وفي الثانية كان يمثل قيمة مقاومة الحصار، ولأن الاستشهاد ومقاومة الحصار تنسم بدرجة عالية من القداسة في الذاكرة البشرية بشكل عام، فإنها داخل الذاكرة الفلسطينية تتطلب قيمة مضافة، تجمع إلى جانب المقدس النصالي، المقدس الديني الذي يرمز إليه الاسم.

ومن خلال القيمة المضافة، التي يتسم بها استخدام الأسماء كرموز عند محمود درويش، فإن المرأة تكتسب بدورها تلك القيمة أيضاً لتأكيد قداستها، دون أن يرتبط ذلك - شأن الرجل - بقيامها بفعل ما. وكأن تلك المرأة واجبة التقديس من خلال النوع، لا من خلال الفعل، فهي مقدسة كونها امرأة:

عاشق يأتي من الحرب إلى يوم الزفاف

يرتدى بذلته الأولى

ويدخل

حلبة الرقص حصاناً

من حسان وفرغل

وعلى حبل الزغاريد يلاقي
(فاطمة) (١٢).

فالرجل حين يتسمى باسم (محمود)، فلأنه مقاتل، ولأنه سوف يستشهد. لكن المرأة تتسمى باسم (فاطمة)، لا لشيء إلا لأنها امرأة إن عدم ارتباط تقديس المرأة بآتيانها بفعل، لا يعنى عدم قدرة المرأة على الفعل. على العكس، فالمرأة عند محمود درويش إيجابية بطبيعتها. وعند عدم صدور الفعل عنها، فإن ذلك لا يعنى انتفاءه، لكنه يعنى كمونه.

إن اسم المرأة عند مكون الفعل هو (فاطمة)، لكنها حين تقوم بفعل الاستشهاد فإن قداستها ترتفع درجة أخرى فيصبح اسمها خديجة، حيث تطو مرتبة الأم/ الزوجة على مرتبة الابنة:

أنا الأرض

والأرض أنت

خديجة

لا تغلق الباب

لا تدخل الغياب (١٤).

فاطمة - داخل الذاكرة العربية - اسم يرتبط برمز الابنة، وهي عادة مصب للفعل، أما اسم خديجة فمرتبط برمز الأم/ الزوجة، التي يفرغ إليها كل من الابنة والزوج وقت الشدة، وبالتالي هي مصدر لفعل الأمان. وهكذا، تتأكد قداسة المرأة، من خلال استخدام الرصيد التاريخي للأسماء، بحيث تصبح قيمة مضافة إلى قيمة النوع.

ويأتى التفراس بين المرأة والأرض - عادة - من جانب واحد، فالأرض هي التي تحل دائماً في المرأة، لكن العكس لا يحدث أبداً، إلا في حالة الاتصال الجنسي

ثنائية الأرض / المرأة وانتهاك المقدس

بين الرجل والمرأة، ربما كان تفسير ذلك أن الأرض منتهكة بالفعل، ومحمود درويش يريد لمقدسه الخاص (المرأة) أن يظل خارج حدود هذا الانتهاك. لذا، فإن (أنا) الشاعر حين تتحد بالأرض، فإنها تسعى إلى المرأة كي تنطهر، ثم تعود إلى الخرائط مرة أخرى:

أنا الأرض منذ عرفت خديجة

لم يعرفوني لكى يقتلوني

بوسع النسات الجليلى أن
يتزعرع بين أصابع كفى
ويرسم

هذا المكان الموزع بين
اجتهادى وحب خديجة^(١٥).

وتتداخل الأرض مع المرأة أحياناً، حتى تصبح المرأة أحد عناصرها، حيث العنصر الآخر هو الأفكار. وحين تمتزج المرأة بالأفكار، فإنها بالضرورة تمتزج باللغة التى هى وعاء تلك الأفكار. وبمجرد أن تضعيف اللغة، كأداة للتواصل مع المسالم، تضعيف معها المرأة:

إنه الرمل

مساحات من الأفكار والمرأة

...

ضاعت لفظتى وامراتى
ضاعت...^(١٦).

إن محمود درويش يرى الأرض على هيئة امرأة دائماً، فإنه كثيراً ما يخاطب الأرض مسبوقة بكلمة (سيدتى)، طبقاً لبرونو كول القداية:

سيدتى الأرض

أى نشيد يمشى على بطنك
التموج بعدى

..

أرجوك .. سيدتى الأرض ..
أن تخصبى عمرى العتائل

بين سـؤالين: كيف؟
وأين؟^(١٧).

بل إن الأرض لا تتجسد - مجازاً -
عبر فكرة المرأة فقط، لكنها - مثلها -
تمارس الجنس أيضاً مع رجلها / البحر،
باعتباره فعل خلق:

وفى شهر آذار ينخفض البحر
عن أرضنا المستطيلة مثل

حصان على وتر الجنس

فى شهر آذار ينتفضج الجنس
فى شجر الساحل العربى

وللموج أن يحبس الموج .. أن
يتموج .. أن

يتزوج ... أو يتضرع
بالقطن^(١٨).

وفى موضع آخر، تتأكد أيضاً علاقة
الترايط بين الأرض والمرأة:

نعم تسمى الأرض سيدّة من
النسيان

ثم تنام وحده

بين راحة الظلال^(١٩).

والشاعر حين يخادر: «ريثاً حديقته
النائمة، فإنه لا يحس أنه انفصل عن امرأة،
بقدر إحساسه بانفصاله عن وطن. فالإجاز
الشديد فى التعامل مع اللغة، وتطبيع العمل
مع نقي الروابط بينها من خلال نقي

حروف العطف، يعطى إيقاعاً أقرب للشئات
القوى، المرادف للشئات النفسى:

ينفتح الباب،

أخرج

ينقلق الباب،

يخرج ظلى ورائى

لماذا أقول وداعاً؟

من الآن صرت غريباً عن
الذكريات وبببى^(٢٠).

ولأن البيت الذى كان يحتويها -
كمكان - هو بيتها لا بيته، فإن تعبير
(بببى) لا يقصد به المكان، لكن يقصد به
المرأة. وما من فارق - فى هذا الموقف -
بين تعبيرى (بببى) و(وطنى). ولكى
يتأكد حلول الأرض / الوطن فى المرأة
فإن الفلسطىنى يسمي امرأته (أى أرضه)،
لكى يسهل رجال الأمن:

أنتسك أحياناً لئنسانى رجال
الأمن

يا امرأتى الجميلة تقطعين
القلب والبصل الطرى وتذهين
إلى البنفسج

فاذكرينى قبل أن أنسى
يدى^(٢١).

فهو حين يتناسى المرأة / الوطن لكى
يساه رجال الأمن، فإنه فى المقابل
يطلب من الوطن / المرأة أن يتذكره قبل
أن ينسى قدرته على الفعل.

وعند امتزاج (أنا) الشاعر بالأرض،
وامتزاج الأرض بالحبيبة:

أنا الأرض، والأرض أنت .

فإن مبدئي الحلول ووحدة الوجود
ينسحبان على العلاقة بين أنا الشاعر
وعالمه النفسي، الذي يشكل من
عنصري الأرض والمرأة. وداخل هذه
الثلاثية (الأنا - الأرض - المرأة)، فإنه
في مقابل (أنا) الشاعر تصبح الأرض
ريدف الـ (هو)، في حين تسحيل المرأة
إلى (الأنا الأعلى). لكن عند غياب المرأة
من هذه العلاقة الثلاثية، مع بروز ثنائية
الأنا / الأرض، فإن الأرض، كانعكاس
شرطي لغياب المرأة، تنتقل من الـ (هو)
إلى (الأنا / الأعلى)، وتكتسب درجة
أسمى، أي تلتحق بالمقدس غير
المنتهك:

أنا الأرض أيها الذاهبون إلى
حبة القمح في مهدها

أحرثوا جسدي

أيها الذاهبون إلى جبل النار

مروا على جسدي

أيها الذاهبون إلى صخرة القدس

مروا على جسدي

فالأنا حين تمزج بالأرض، تتسامى
الأرض، ليصبح الجسد - ظل الأنا - هو
القابل للانتهاك. لكن حين يذوب الجسد
في الأرض، فإنه يتلاشى، ولا يبقى في
النهاية غير الأرض وحدها. لذا، فإن
ذاكرة الأنا تتذكر تلك الحقيقة، وتنزه
الأرض تعرضها لما يفسد عليها قداستها:

أيها العابرون على جسدي

لن تمرؤا

أنا الأرض في جسد

لن تمرؤا

أنا الأرض في صحوها

لن تمرؤا

أنا الأرض. يا أيها العابرون

على الأرض في صحوها

لن تمرؤا

لن تمرؤا

لن تمرؤا (٢٢).

فالجسد الذي يرتبط بالأرض ويذوب
فيها، ليس مجرد جسد، لكنه عالم بأكمله
يتم اختزاله في الجسد ظل الأنا، على
الواقع، وهذا الواقع لا يمثل بالبشر، لكنه
يصنع بالشهداء:

إن في حنجرتي عشرة آلاف

قتيل يطلبون الماء

إن في حنجرتي خارطة

الحلم وأسماء المسيح الحي

إن في جثتي الأخرى فصولا

وبلاذ (٢٣).

على أن الأرض لا ترتبط برموز
المرأة دائماً، وكذلك الأنا. فهي أحيانا ما
تتحرر منهما معاً، لتدخل في علاقات
تراثية مع رموز أخرى، تمثل تجليات
لها، مثل: الدم - السنونو - الياسمين -
المخم - المنفى - الطيور - العصفير -
الرغيف - الطحين - السنبلة إلخ.
ومن الواضح أن الأرض حين تتخلي عن
رمزى الواقع: المرأة - الأنا، فإنها تتجلى
في أحد عناصر الطبيعة، حيث إنها
تتحرر من سجنها بالانطلاق في الطبيعة.

وهذه الأرض، على الرغم من أنها
سجينة، إلا أن الذات الفلسطينية حين
تبتعد عنها، فإنها تعاني من الأسر، رغم
الحرية الظاهرية التي تتمتع بها:

ليفتي كنت طليقاً في سجون الناصرة
وبالتالي، فإن تلك الذات حين تعاني
سجنها خارج الأرض، يصرح
الفلسطيني:

إن الوقت لا يخرج مني

فتبادلت وقلبي مدناً تتهاون من

أول هذا العمر

حتى آخر الحلم .. (٢٤).

ومن الطبيعي أن تلك الذات سوف
تدرك أنها تعيش خارج الزمان، حين
تعيش خارج المكان. بل إن الغربة تصبح
داخلية، أي داخل الجسد:

ليس هذا زمني

لا ليس هذا وطني

لا ليس هذا بدني (٢٥).

على أن الحصة خارج الزمان
والمكان، أي خارج التاريخ، هي التي
تكثف شكل انتهاك الأرض عند مصود
درويش. لذا، يصبح البحث عن البديل
مستورياً، من خلال مبدأ حلول الوطن
في الأشياء. فإذا كان الوطن يحل في
المرأة، فإنه قد يصبح عند الفنان هو
الرسم بالماء:

كان الرسم بالماء وطن

..

العجز الذي يأخذ شكل الوطن -

البوليس

ثنائية الأرض / المرأة وانتهاك المقدس

هل كان الوطن

انطباعاً أم صراع؟

وضياعاً أم خلاص؟

كان يوماً غامضاً .. (٢٦)

فالتساؤل عن الوطن، الذى يؤلفه العجز والبوليس، نظراً لأنه يفتقد إمكانية الإجابة، يؤدى إلى النتيجة التى يصل إليها الشاعر، وهى أن الوطن - كمكان غامض - ليس أكثر من يوم غامض بدوره .

وهذا التراسل ما بين الزمان والمكان، يعبر عن حركة التاريخ داخل ذاكرة الفلسطيني، حيث التاريخ لا يعنى إمكانية حياة، لكنه يلبى إمكانية وجود.

تلك هى آليات حركة الأرض بإزاء المرأة من ناحية، ومع الأنثى من ناحية أخرى، حيث تمارس ثنائية القداسة/ الانتهاك عبر الديوان. وتظل المرأة متعالية على فعل الانتهاك، بينما تعمل الأنثى صليبيها لكى تتحمل عن الأرض كل خطايا الماضى. إلا أن ذات الشاعر الفلسطيني تعذب (أنه) الهاربة فى قطارات اللغة، من عاصمة إلى عاصمة، ومن منفى إلى منفى. وكأن الشاعر الفلسطيني لابد أن يستشهد فى اللغة، كى يمارس وجوده فعل الخلاص:

ومتوت وحدك. سوف تتركك

البحار على شواطئها

وحيدا كالحصى. ستفر منك

المكتبات، السيدات، الأغنيات

شوارع المدن، القطارات،

المطارات، البلاد تفر من يدك

التي خلقت بلادا للهديل (٢٧).

المراجع والهوامش:

- ١ - المعجم الفلسفى المختصر - دار التقدم - موسكو - مادة فلسفة الهوية - ص ١٤٠ .
- ٢ - نفس - مادة الهوية والتمايز - ص ٥٥ .
- ٣ - المعجم الفلسفى - مجمع اللغة العربية - مادة مقدس - ص ١٨٩ .
- ٤ - مختار الصحاح - الهيئة المصرية العامة للكتاب - مادة (ق د س) - ص ٥٢٤ .
- ٥ - ديوان أعراس - محمود درويش - دار العودة - بيروت - ط١ (١٩٧٧) - ص ١١٧ .
- ٦ - نفس - ص ٨ .
- ٧ - نفس - ص ٤٠ .
- ٨ - محمود درويش/ شاعر الأرض المحتلة - رجاء النقاش - كتاب الهلال - العدد ٢٢٠ - ص ١١١ .
- ٩ - ديوان أعراس - ص ٤٤ .
- ١٠ - نفس - ص ٤١ .
- ١١ - الإلهات الثلاث: اللات والعزى ومناة، كان العرب يعتبرونها بنات لله. وفى هذا نزلت الآيات: وأقرأت اللات والعزى، ومناة الثالثة الأخرى. ألكم الذكر وله الأنثى. تلك إذن قسمة شيزى، النجم ١٩ - ٢٢. انظر

(اليهودية فى العقيدة والتاريخ) - عصام

الدين حنفى ناصف، ص ٤٦ .

١٢ - من كتاب «أخبار النساء» لابن القيم الجوزية

- مطبوعات الحياة - بيروت :

قبل لأعرابى: ماكنت تصنع لو ظفرت بمن

تهوى؟

قال: أمتع عيني من وجهها، وقلبي من

حديثها، وأستر منها ما لا يحبه الله ولا

يرضى بكشفه إلا عند حل - ص ٤٣ .

- وقال آخر: حديث طويل، ولحظ كليل،

وترك ما يكره الرب ويفقطع به الحب -

ص ٥٣ .

وقال ثالث: أطيع الحب فى لغائها، وأعصى

الشيطان فى أتائها، ولا أقصد بضع عشرة

سنتين فبه يبقى نحيما عاره، وينشر قببحه

فى ساحة تنفذ أذنها إني إذن لئيم، ولم يلدنى

كريم - ص ٥٥ .

١٣ - ديوان أعراس - ص ٧ .

١٤ - نفس - ص ٨٢ .

١٥ - نفس - ص ١٠٤ .

١٦ - نفس - ص ٦٣، ٦٧ .

١٧ - نفس - ص ٨٨، ٩١ .

١٨ - نفس - ص ١٢٢ .

١٩ - نفس - ص ١٣١ .

٢٠ - نفس - ص ٤٧ .

٢١ - نفس - ص ١٠٦ .

٢٢ - نفس - ص ١١٣ .

٢٣ - نفس - ص ٢٩ .

٢٤ - نفس - ص ٢٩ .

٢٥ - نفس - ص ٣٤ .

٢٦ - نفس - ص ٧٣، ٧٤ .

٢٧ - نفس - ص ١٢٤ .





محمود

درويش

ومواقفيت

القصيدية

جماليات الزمن النصي

مقاربة وصفية سيميائية

عبد الله السمطي

توطئة:

ق .. يستهل محمود درويش
رائعته: «مأساة النرجس - ملهاة
الفضة، بقوله:..

عادوا

من آخر النفق الطويل إلى
مراياهم.. وعادوا

حين استعادوا ملح إخوتهم
فرادى أو جماعات، وعادوا

من أساطير الدفاع عن القلاع
إلى البسيط من الكلام^(١).

الفعل (عادوا) الذي يكرره درويش
بشكل متواتر في قصيدته يوحى بأن هذا
الحدث تم وانتهى، فالفعل ماضٍ مسند
إلى واو الجماعة، والشاعر هنا مراقب
لهذه العودة، راي لها شعرياً، لقد عاد
الأهل إلى وطنهم، وبوا يرتبون هواءه،
وينظمون تفاصيله، الفعل المسند إلى واو
الجماعة (عادوا) يمثل ذروة الانتظار عند
محمود درويش الذي ما فتئ يلح على
فعل العودة والرجوع، فعل مستقبلي
مؤجل دائماً في شعره^(٢).

هنا في هذه القصيدة ينتهك درويش
هذا المستقبل، يلغيه تماماً، يتجاوز زمنيًا
الشاعر يعرف أن هذا الفعل تم من خلال
زمن نصه، من خلال مخيلة النص التي
تشارف نبعي الحلم والرويا، وتوسط
الزمن بواقعه وأحداثه وشخصه.

إن «طموح القصيدة يمتد من نقطة
غير مرئية في المستقبل حيث تتحقق
العودة إلى الوطن المحتل، رجوعاً إلى
بده الخليفة عبر أزمنة تاريخية متعددة،
تختزل الأبد في لحظات تسع الزمان
لتصل الذات الفلسطينية في النهاية إلى
زمن العودة، واستعادة تكريات
المنفى^(٣). وفي هذه المثابة فإن العودة
تكتمل تماماً في القصيدة، العائدون
يقبضون بحنينهم على هذا الوطن،
يمارسون حريتهم السلبية بعفوية، وهنا
يذكر درويش قوله المتماشي بتكراره عبر
القصيدة:..

والأرض تورث كالألفة،

هنا يعطى درويش للأرض - المكان
بالأحرى - زمناً خاصاً يفارق الزمن
الواقعي، المعاني، زمناً يجعله يتخلى عن
هذا الترتيب الثلاثي المستقيم للزمن،
ويكتشف زمنها الدائري، المطلق،
المتعدد، وذلك باقترانها باللغة، وتشبيهها
بها، فاللغة آنك هي بيت الكيونة
والصيرورة معاً، إنها ما يضمن إمكان
الوقوف وسط موجود منكشف، فحيث
تكون لغة يكون عالم، وحيث يكون عالم
يكون تاريخ، واللغة من هذه الوجهة
تضمن للإنسان أن يكون على نحو
تاريخي، إنها تلك الحادثة التي تمكك بين
يديها أعلى إمكانات الوجود
الإنساني^(٤).

وحين يشبه الشاعر الأرض باللغة فإنه يعطيها دلالاتها، وبهذا تصبح الأرض ذات زمن خاص، ينتقل الشاعر به إلى شيء، وقتما رغب، تورث ويتحدث بها ساكنوها. إن الزمن الخلاق الذي يهصر كل الأزمنة داخله، يتمثل في الشعر، والشاعر بالتالي لا يعيش في المكان بقدر ما يعيش في الزمن، الزمن هو مجاله الحيوي، فضاء بصيرته، حيز مخيلته، وعلى هذا الحد فإن ما يصوبه شعرياً لا يتأتى بالضرورة من استلهم جزئيات المكان والتحديد في جمالياته، بل في ما يتولد عن هذا المكان من أزمنة شاسعة، ومن لحظات مأنوسة متعددة، يتشاقق عنها وعي إبداعى طريف، فالتوسع في الزمن، توسع في تلمس الخلود الأبدى، الخلود الذي تتوارى كل الأمكنة في خلفيته.

وحين يفكر الشاعر زمنياً، فهو في هذه العتبة يستأنس بأزمنة مضت وأزمنة ستجىء، يستأنس بأعمار دالت وبأعمار تتخلق ومحمود درويش حين يعنى في زمنه الخاص الذي تطرحه قصيدته يبدى قدراً كبيراً من الانفلات المكاني وعدم الرسوخ في محل ما، أو بقعة معينة، كأن وطنه يعنى في الزمان المطلق، يحمله في نشيده، ينقله إلى لحظاته الأسطورية، إلى فضاءاتها الموحلة.

كيف توصل محمود درويش إلى هذه المجازة، كيف قطع ارتقابه وقلق انتظاره المتطلع دائماً في شعره إلى العودة في غد طامح؟ وفي مستقبل أمل؟ هذه القراءة تحاول تبين هذا الزمن النصي وتحديد جمالياته عبر الارتكاز على منهج وصفي سيميائي، نتغيا به الوقوع على أبرزفاعليات هذا الزمن الأسلوبية بالرصد والتأويل، وتنفيذ ذلك في شكل متمازج بين الإحصاء والتدليل، وبين تتبع الدوال وتواشجها المعجمي للزمني والتأمل عبر ذلك في شاعرية الزمن النصي ودلالته.

- ١ -

.. يقول هايدجر: «إن الزمان هو الأفق الترانسندنتالي المتعالى الذي ننظر منه إلى السؤال عن الوجود... فإذا ما اعتبرنا أن النص الشعري - بوصفه وحدة كاليجارية مطبوعة معينة -؛ بمثابة وجود نصفي إليه، نلتمسه ونحسه، فإننا نسأل هذا الوجود في قراءتنا بشكل زمني، خاصة أن بنية هذا النص تنهض أساساً على زمنية ما، تتمثل في مراقبة التطور الدلالي للكلمات، وفي استعمار تاريخيات الكلمة في السياقات المختلفة، فضلاً على مراقبة الزمان نفسه دلاليًا، بشخصه وأحداثه وأساطيره، ومن وجهة ثنائية فلان تراكب الجمل الشعرية

وتراصفها سياقياً واستبدالياً يتم عبر نسق ما تشكله زمية هذا التراكب، وترتيبه، وتكراره، وإظهار إيقاعاته، في سكنها وحركاتها، اختزالها وتمدها.

كذلك يرتبط الزمان جوهرياً بالشاعر فله «علاقته الوثيقة بالعالم الداخلي للانطباعات، والانفعالات والأفكار، والزمكان بهذا الوصف هو معطى من معطيات الوعي المباشر، وهو أكثر حضوراً من المكان، بل من أى تصور آخر كالسببية أو الجوهر، فكأنه لاخبرة هناك إلا إذا كانت تتسم بطابع زمني^(٥).

إن الشاعر بالتالي لا يراقب زمنه فصب، بل إنه يراقب التاريخ في توجهه وانطفائه وفي صياغة لفتاته المأساوية، وفي لحظاته المغتبطة، الشاعر يرى ويرصد، ينبأ ويحلم، وهذا هو جوهر الفن الذى هو «تحرر من أسر الزمان التتابعى إلى الزمان الحر الذى يتجه العمل الفنى، بل إن الفنان فى عمله يعيش تجربة خاصة من الزمان، فهو زمان يختلف فى بنيته وتركيبه عن الزمان الموضوعى الذى يعيشه فى العمل لأنه لا يقوم على التراتب المنطقى، وإنما يقوم على الحرية، وهذا الطابع الخاص للزمان الذى يعيشه الفنان أثناء عملية الإنتاج الفنى يعكس على العمل الفنى^(٦).

ذلك لأن الزمان هو شكل تجربتنا الداخلية التي نشتعرها كاسمة في لحظتنا القصيرة التي نحياها، وإذا كان الشاعر لا يحس بحريته الكاملة إلا في مكانه الذي يحبه ويألفه، ويستشوق تفاصيله، فإنه في حاجة دائمة إلى توقيت خاص يحدده هو، ويطلق صوبه حواسه، وهنا يجد الشاعر مبتغاه في توقيت كتابته قصيدته، في لحظاته الإبداعية ذات التوقيت المغاير للزمان العام. وهنا لنا أن نقرر أن هناك فارقاً بين الزمان الفيزيائي العام هذا وبين الزمن في النص الشعري، فإذا كان الزمان يعبر عن التاريخ، ويمضي دائماً في خط مستقيم ذي أبعاد ثلاثية تاريخية، ويمضي متوغلاً في آتاه، فإن الزمن النصي يكرر هذا الترتيب المعهود، ويمضي متفكلاً في شكل لامتناهٍ في توقيت الكتابة نفسه، يصبح الزمان مسرحاً لحركاته وسكناته، وهذا يمزج الشاعر دائماً بين تدهيات المكان وتدهيات الزمان باعتبارهما زمناً شعرياً له حضوره في فضاء الصفحة، في قرآن إبداعي يولم بين النقطة والحلقة، الامتداد والديمومة، التجاور والتعاقب، للتتالي والتوالي، السكنوية والحركية، الثبات والتغير، الكبدنة والصيرور^(٧).

ولو أهبنا بشعر درويش في تمثله هذا الزمن الخاص، نصغي لقوله:-

أداعب الزمن

كأمير يلاطف حصاناً

ولعب بالأيام

كما يلعب الأطفال بالخرز الملون

إنى أحقتل اليوم

بمرور يوم على اليوم السابق

وأحتفل غداً بمرور يومين على
الأمس

وأشرب نخب الأمس

ذكرى اليوم القادم

وهكذا... أوأصل حياتي^(٨).

(الدبران / ٣٩٦)

فكما يتبدى من هذا المقطع فإن الشاعر بمثابة لاعب بالأيام يلهو بما في نفسه، ويبدل ويغير في ترتيبها، سواء كانت ذكرى ماضية، أم ذكرى قادمة، ولكن أن ما يوحى به الشاعر هو قصد التفكك من هذا القيد الزماني المحسوس، تجاوز لأشوره، ولراتبه المتتابعة، ملاطفة لهذا الزمان المراكض الجامح، تحويله إلى شيء بسيط (خرز ملون) إلى دمي في يد الأطفال، وهكذا تتواصل الحياة الشعرية.

- ٢ -

إن الميكانيزم الشعري عند درويش يتخلق عبر إطار درامي، متجادل دائماً، متوتر، فهو لا يلجأ إلى تقنية ما دون أخرى أو ينجز نصه على مركزات متناكرة، إنه يصنع من التضاد التقني مزيجاً شعرياً مدهشاً، حيث يتألف الغنائي مع البصري الحواري، والسردي الكئاني مع الاستعاري، والمكاني مع الزماني، مع الاحتفاظ بجماليات كل منهما، ويشأ ذلك في بنية مترافقة تستثمر المنجز التقني القولّي والبصري في الشعر والدراما والسينما، بوعي أسطوري لافت،

لا يذهب للأسطورة كي يوظفها، أو يتفكك بشخصها، بل ليؤسرها من جديد في مقابل أسطرته للوقائع المعاصرة، ويلابجها في الزمن الأسطوري الطليق، ويتأتى ذلك بدوع من مباطنة الظاهر وإظهار الباطن، بالوضاعة والعممة، بالحضور والغياب، بالسباق والاستباق، بالتذكر والحكي، بالاسترجاع والاستباق، فكيف يصنع درويش عبر ذلك كله زمنه النصي؟ كيف يؤسسه ويشعره؟؟

إذا فسرنا في قراءتنا الخطاب الدرويشي بين زمن القول الشعري وبين السرود الشعري فإننا نقع على جملة من النقاط بادئة، تتمثل في:-

أ - أن القصائد الأولى لدى مصود درويش كانت ذات بعد زمني واحد، بمعنى أنها تحمل دفقة أحادية، تحدث دائماً عن الحلم بالمستقبل، وذات صوت أحادي، حاد النبرة، كذلك كانت تتميز بالقصر نوعاً ما بالمقارنة بقصائد درويش في دواويله الأخيرة.

ب - أن هذه القصائد الواردة بالدواويل الأولى خاصة (أوراق الزيتون - عاشق من فلسطين - آخر الليل) تحدث سردياً عن واقعة، أوجدت فردى أو جماعى، لكنه حدث أحادي، يكتبه الشاعر من منظور أحادي وبالتالي فإن حركته لا تتوغل في الزمان، لا تتعدد زمنياً، لا تحمل أساطيرها الخاصة، بيد أن ذلك كان تبعاً للمرحلة الشعرية التي خبرها الشاعر.

ج - لا نقول هذه القصائد الأولى سوى مضامينها الأولية، الظاهرة، وبالتالي لم تصنع لغزاتها أبداً دلالية

أى شيء

أى شيء

لبداية، لجزيرة، لسفينة، لنهاية
لأذان أرملة، لأقبية، لخيمة^(١).

وبهذا المعنى فإن قراءة زمن المستقبل فى شعر درويش ستقفنا على عناصر سيميائية دالة يعمل عبرها الشعر، ويشغل من خلالها الشاعر بحدسه الخاص، حيث إن كل حدس للمستقبل بمثابة وعد بأعمال لا يحيط بزمان هذه الأعمال، فيتحصر هذا الحدس فى تخيل تعاقب وتناقص الآتات الفاعلة، إن توقع المستقبل معناه تحديد قاطرته، متناسين فواصل الكسل والتعب والتسلية، ومعناه عزل مراكز سببياته معترفين على هذا النحو بأن السببية النفسانية .. تعمل بقفزات فتقفز فوق الأوقات غير المجدية^(٢)، وبالمآ ما يقفز درويش بشعره إلى أوقاته، وإلى توقع مستقبل مجد، يحقق به قصيدة متميزة فى السياق الشعرى العلم، تمسك بإنشادها الدرامى وبخائليتها الشجيرة المتجددة.

إن الحديث عن المستقبل عند درويش يأخذ عدة صيغ :-

١ - بالفاعل المضارع المسبوق بالسين أو سوف.

٢ - بأدوات الشرط (لو- إذا) والتعنى (ليت) وأدوات مثل: عندما- لما- حينما- حالما- الخ

٣ - بأداة الاستفهام (متى) .

٤ - بأفعال الأمر.

تتصل بزمنية هذا الخطاب، وتبرز بوصفها محفزات جمالية دالة داخل هذا الخطاب، تتمثل فى مراقبتنا الراصدة لها لتحدث عن خواصها، ظواهرها، والتي على أساسها يدهش هذا الخطاب ويتميز داخل السياق الشعرى العربى بعامية ولسوف أبدا بقراءة زمن المستقبل عند درويش لما يحمله هذا الزمن من مفاتيح تقنية دالة لقراءة الشعر الدرويشى، تبعاً لما يطرحه هذا الشعر من مواقف متعددة.

إن زمن المستقبل عند محمود درويش يمثل الهاجس الأساس فى سيمياء قصيدته، فهو دائماً فى ارتقاب وانتظار، هناك حلم مؤجل، حنين نوستالجي بالعودة والرجوع إلى الوطن، حالة الدفنى والاغتراب تجعله على قلق كأن الريح تحته، كما صدر ديوانه «هى أغنية» بهذا الشطر من المتن، تجعله فى حالة من التوتر الخلاق الذى يصفى لنبيضات الوطن فى قلب العالم، فى قلب الزمن، درويش فى هذا المعنى كان- ولايزال- ينتج قصائده، لكن العودة القريبة التى كانت تحملها، وتبشر بها قصائده الأولى لم تحدث بسبب تناقضات الواقع العربى، واكتشافه أن الثورة العربية محفوظة- فحسب- فى الأنشيد والعيد والبنك والبرلمان والمذايع- على حد تعبيرة- واستحالت إلى عودة أسطورية كما فى (مأساة اللرجس) إلى عودة ليس لها بدء وليس لها نهاية:-

من يذكر الآن البداية والنتمة؟

وتريد أن نحيا قليلا كى نعود
لأى شيء

عميقة أخرى وبالتالي أبعداً زمنية، ذلك لأن الشاعر فى هذه المرحلة كان يبنى أن تكون القصيدة مباشرة، حادة فى صخبها، قصيدة مقابلة، وبالتالي فإن جماليات الإنشاد كانت لافتة فى هذه القصيدة.

د - على العكس مما سبق فإن القصائد الأخيرة لمحمود درويش، والتي بدأت بإرهابيات «سرحان يشرب القهوة فى الكافيتريا، ثم ديوانه الملحمى «أعراس» حتى «مأساة اللرجس» مروراً بملحمته «مدح الظل العالى» و«حصار لمدائح البحر» «هى أغنية.. هى أغنية» حتى ديوانيه الأخيرين «أرى ما أريد» و«أحد عشر كوكبا» فإن زمن القول الشعرى سواء تغاوت طولاً أو قصراً، يحوى سرديات شعرية متكررة، ووقائع وأحداثاً، وأساطير، تضرب فى جذور التاريخ، لتسمق حتى اللحظات الآتية، لتعطى أرملة متعددة، خصبه.

هـ - فى هذه القصائد الأخيرة تبدى فاعلية الزمن بشكل ناصع، حيث يلغى درويش هذا الخط الأحادى المستقيم الذى كانت تمضى على منهجه قصائده الأولى، ويلج إلى الزمن المطلق، الزمن الدائرى الذى يكسر الترتيب الثلاثى المعهود، ويجاوزه، تبعاً لآزم الكتابة نفسه، والذى ينطوى على الإيقاعات، والتطريب، والغناء، والمونولوج، والديالوج، والجمال القصيرة والجمال الطويلة، والفقرات الشعرية المتتوعة.

ومن هذه النقاط فإن الخطاب الشعرى الدرويشى ينجح بنا إلى استيفاء عدة أمور

يا مواليد السلاسل

ستعودون إلى القدس قريباً

وقريباً تكبرون (١٥).

٥- إن يشرب البوساء من قدحى

لن يسألوا.. من أي كرم خمري
الجاري (١٦)

٦ - من سيملاً فخارنا بعدنا؟

من يغير أعداءنا عندما يعرفون
أننا صاعدون إلى القلبي
نمدح الله (١٧).

٧ - ساقطع هذا الطريق الطويل،
وهذا الطريق إلى آخره إلى آخر
القلب أقطع هذا الطريق الطويل
الطويل الطويل

فَمَا عَدْتُ أَخْسَرَ غَيْرِ الْغُبَارِ،
وَمَامَاتُ مَنَى، وَصَفَّ النَّخِيلُ
يَدُلُّ عَلَى مَا يَغِيبُ، سَاعِبُ
صَفَّ النَّخِيلِ، أَيْحْتَاجُ جَرَحُ إِلَى
شَاعِرِهِ

ليرسم رمانة للغياب ؟ سأبني لكم فوق سقف الصهيل

ثلاثين نافذة للكناية، فلتخرجوا
من رحيل لكي تدخلوا في
رحيل^(١٨).

في المشاهد السابقة يعطى حضور زمن المستقبل داخل الصورة أو المقطع نوعاً من الجذب المركزي للبقية أفعال الصورة أو المقطع أو القصيدة كلها لأن أفق التوقع الذي يمنحه فضاء الاستقبال للقارئ، يعطيه تساؤلاً بادهاً هو «ماذا بعد، بتساءل القارئ ماذا سيحدث، وتعليق

صحب أداة توكيد لأن التوكيد يليق بما لم يحصل ويناسب ما لم يقع.

الثاني:- إقراره بحرف «تفتيس» وهو السين وسوف، وكلامها لا يدخل إلا على المضارع المثبت ويغيد التفتيس، أي تخلص المضارع المثبت من الزمن الضيق وهو «زمن الحال» - لأنه محدود - إلى الزمن الواسع غير المحدود، وهو «الاستقبال» تأسيساً على ما سبق نطالع بعض النماذج الدالة على المستقبل في شعر درويش، ولنصغ لهذه المشاهد:-

١ - إنا سنقلع بالرموش الشوك
والأحزان قلعا

سنظل في الزيتون خضرته ، وحول الأرض درعا^(١٢).

٢ - سنصنع من مشانقنا

ومن صلبان حاضرتنا وماضينا
سلام للغد الموعود (١٣).

۳ - إذا دقت على بابي .. يد
الذكرى

سأحلم ليلة أخرى

بشارعنا القديم وعودة الأسرى

وأشرب مرة أخرى

بقايا ذلك الممتد في بدنى

وأومن أن شياكا

صغیراً کان فی وطنی

بنیادینی.. و يعرفنی

وَيَحْمِيْنِي مِنَ الْأَمْطَارِ
وَالزَّمَنِ (١٤).

٤ - يا أطفال باي!

٥. بالإشارات الزمنية، وظروف الزمان
مثل (غدا) و (الآتي) و (المستقبل)،
والليل والنهار والفجر.. الخ

٦ - بالحلم والتخيل عن طريق الفعل
(أرى).

٧- ببعض التعبيرات الأخرى التي يطرحها سياق النص مثل:-

(البداية والنهاية) و(آخر الليل) و
(البعد والمنتهى).

1 - 2

إن شاعرية الأفعال عند محمود درويش تعطى انطباعات دلالية، أولهما: الحركة، حيث توج لوحات درويش الشعرية بالحركة والتنقل والسفر، ومراقبة التفاصيل الصغيرة في حركتها، ومضئها، وبالتالي فإن هذه الحركة تعبر عن زمية ماء، عن تطلع مؤقت، يلغي ثبات الأشياء وسكونها، وثانيهما: الزمنية، حيث تربط الأفعال بالزمن أساساً، الزمن الذي يتحرك بين الماضي والحاضر والمستقبل، الذي ينطوي في داخله على أحداث ووقائع، وإذا كان حديثنا هاهنا عن زمن المستقبل، فإن نزوعاً سيتركز إلى قراءة الفعل المضارع حالة تعيينه للاستقبال ويأتى ذلك في أمرين (١١):

الأول:- إذا اقتصرن بظرف من ظروف الاستقبال مثل، وإذا، سواء أكان الظرف معمولاً للمضارع، أم كان المضارع معمولاً للظرف... أو سبقته، أو إذا اقتضى طلباً أو سبقته أداة شرط وجزاء، سواء كانت جازمة أم غير جازمة، أو اقتضى وعداً أو وعيداً أو

الشاعر الحدث بزمن المستقبل فكانته انتهى من ماضيه وحاضره، وعلق حركة النص، حركة الحدث إلى شيء قادم، يأتي أو لا يأتي، ومحمود درويش يفعل هذا الزمان المستقبلي في معظم قصائده الأولى والأخيرة، إن الفعل عند درويش - بوصفه إطاراً حركياً للصورة - يقابل الاسم ويحاوره وهو الذي ينظم بدوره النسق الصوري داخل سياق النص، الفعل هو ترمز دائم على هذا النسق، هو الذي ينقل، ويطار، ويغير، ويضيف، فيما يمثل الاسم: الثبات المركوز داخل البنية النصية، بوصفها كلا، مما ينشأ وترت سام، وجليل في الشعر بين ترمز الفعل وديكتاتورية الاسم - باستعادة بوليتيكية .

فلاحظ في المشاهد الخمسة الأولى أن الأفعال المضارعة المسبوقة بالسبين هي التي تحرك الجمل الشعرية وتوجهها، وبالتالي تحرك القصيدة ككل، لأن المستقبل غائب، يحتاج زمناً لانتظاره حتى يصبح حاضراً ثم يصبح ماضياً، ونلاحظ أن الجمل الشعرية تتحدث عن زمن قريب، لاقتربان الأفعال بالسبين لا «سوف» التي هي للمستقبل البعيد، وكأن تطلع درويش للحرية، هو تطلع مرهون بزمن قصير كما يجبدي خصوصاً في المشاهد الخمسة الأولى التي تحمل مستقبلاً رومانسياً كان درويش يحول عليه كثيراً في أشعاره الأولى، والزمن هنا زمن مستقيم لا دائري ينتقل من الماضى إلى المستقبل، من الشوك والأحزان إلى الزيتون والخضرة ومن المشائخ (الصلبان) إلى سلام الغد الموعود، ومن الذكرى إلى الحلم، ومن اليأس إلى الخمر والنشوة، التي تأتي

مرهونة بفعل الشرط، و«بلن» التي تفيد الاستقبال كما في المشهد الخامس، وفي المشهدين (٦ - ٧) نلاحظ أن زمن المستقبل على رغم ارتباط الفعل المضارع بالسبين، إلا أن الدلالة الكلية له تعطى انطباعاً بالزمنية الدائرية لا المستقيمة، فهناك زمن مطلق، موغل في الغياب، ومرغل في المجهول، مصود درويش، يتصالح عن غائب (من سيمأ - من غير) السؤال هنا يأتي في مقابل فعل يقوم به درويش وهو الصعود إلى الل، ليس وحده بالضرورة لأن اسم الفاعل مسند إلى «أو الجماعة»، حيث يطالع المستقبل بمدح الله، أي أن هذا المستقبل غير محدد، مطلق، ربما يوجد في كل زمان، وفي كل طريق سيقطعه الشاعر، كل طريق طويل، وتكرار (الطويل) هنا يعطى نوعاً من المضى الرتيب، والرحيل الأبدى، كأن الشاعر لا يرتحل في طريق ماء، أو درب، بل يرتحل عبر الزمان الطويل، اللامتتهى .

ودرويش بذلك لا يتحول من زمن رومانسي حالم بمستقبل جميل، إلى زمن آخر له انتكاساته أو انتصاراته المستقبلية فحسب، بل يتحول من فضاء النص الأحادي إلى النص الدرامي الشامل الذي تتعدد أزمنته القادمة وتتجادل بديلاً عن الزمن الأحادي، إلى النص الذي تتوتر فيه بنى العبارات الشعرية زمنياً، يصبح التكرار مثلاً فعلاً مستقبلياً ممتداً، يصبح الزمن القادم الذي يمثله الفعل المضارع المقترن بالسبين، زمناً مجاوراً للتأريخ، وخارجاً عن رواص الزمن الفيزيائي، يصبح قريباً لزمن الإبداع الخاص الذي ينظر إلى الزمان كوحدة واحدة لاشأن

للشاعر بتغيرها أو تحولها، وحدة القصيدة وسكنها القصيدة، في فعل الكتابة نفسها -

سنتكتب من أجل ألا نموت ..
سنتكتب من أجل أحلامنا

سنتكتب أسماعنا كي تدل على
أصلها شرق أجسامنا

سنتكتب ما يكتب الطير في
الفلوات، وننسى تواقيع أقدامنا

نمر على الريح، منا المسيح،
ومنا يهوذا، ومنا مؤرخ
أرحامنا

نمر على الأرض .. لا نشتهي
حجرًا للكلام ولا للسلام على
شامنا

خسرنا، ولم يريح الشعر شيئاً ..
خسرنا كهولة أيّامنا (١١٦) .

فلم يبق شيء يقبلي سوى الكتابة، وعلى رغم أن درويش يناقض الفعل المستقبلي بالسطر الأخير (خسرنا)، ولم يريح الشعر، فإن الخسارة هنا خسارة مؤقتة، فالكتابة من أجل الحياة، ومن أجل الحلم هي الريح الحقيقي للشاعر، وللشعر أيمناً، فعل الكتابة المستقبلي هو الباقي، هو الدائم أبداً.

وإذا كان المستقبل هو مركز الجذب للفعل الشعري الدرويشي فإن ذلك يتم من وجهة فعلية أخرى تتمثل في الفعل المضارع المسبوق بـ (لا) النهائية، الذي هو أمر بالسلب، بمعنى أن الشاعر يخاطب الآخر، الحاضر بالطبع، بألا يفعل، ويبقى الارتفاع، والتوقع، هل ينفذ هذا المخاطب انتهى أم لا؟ أما فعل الأمر،

وقد يبقى المستقبل مرهوناً بانتظار سنة واحدة، يحددنا الشاعر في نفسه، لكن لا ندري في القصيدة متى تنجى هذه السنة، وكأنها سنة شعرية لا تتحقق إلا في الزمن الإبداعي، سنة خارجة عن التوقيت الفيزيائي، ويمثل ذلك قصيدة درويش المهمة «سنة أخرى... فقط، فيها نلاحظ كيفية تحقق الدرامية بين الطلب والأمر والذمى، وكيف يتجادل الشاعر مع أصدقائه الشهداء الذين يرجوهم ألا يموتوا وأن ينتظروهم سنة واحدة فقط، وكيف ينتصر الشاعر بزمه الخاص على قدرية الموت ومأساويته:-

أصدقائي، شهدائي

فقرؤا في قلبي،

وأحبوني قليلا،

لا تموتوا مثلما كنتم تموتون،

رجاءً، لا تموتوا

انتظروني سنة أخرى

سنة

سنة أخرى فقط

لا تموتوا الآن، لا تنصرفوا عني

أحبوني لكي تشرب هذي

الكأس

كي نعلم أن الموجة البيضاء

ليست امرأة

أو جزيرة

ما الذي أفعله من بعدكم؟

ما الذي أفعله بعد الجنازات

الأخيرة (٢٢).

خذ بقاياك اتخذني ساعداً في
حضرة الأطلال.

خذ قاموس ناري

وانتصر

في وردة ترمى عليك من
الدموع

ومن رغيف يابس، حاف،
وعارٍ

وانتصر في آخر التاريخ

لاتاريخ إلا ما يؤرخه رحلك في
النهاي (٢١).

(مديح الظل العالي من ص ٨٧)

إن أفعال الأمر تحقق في المقطع نوعاً من الدرامية التي تظل المستقبل إذ يظل (الأمر) قائماً حتى يتحقق، ويظل الشاعر في حال ارتقاب سرمدى، وفي حال تورق، وهنا نلمح صوتين، صوت الشاعر، المحاور وصوت المخاطب الذي لا يتحدث إلا عبر الأشياء، وكأنه يتحدث بشكل غير مباشر، في حضرة الأطلال وفي الوردة، والرغيف اليابس الحافي العاري، وفي الرحيل، درويش يقرن هذا أمرين، الأول: صوت المخاطب الثاني حضور الأشياء وتقصصها في هذا الصوت، الشاعر يحقق دهشة التمازج بين أشياء لا تتلاقى في حقل دلالي واحد، بل تتلاقى هنا عبر حقول دلالية متباعدة، وهذا ذروة الشعرية التي يلتجئها درويش في أنهماج نصوصه التي تدمج المتخالف، وتطابق بين اللغائيات الضمنية، التي تطلق الأطلال في فضاء التاريخ، الماضي الآتي، المتذكر والمتخيل.

فهو أمر بالإيجاب بأن يفعل شيئاً ما، فإذا كان الذمى ضد الشاعر، بمعنى أنه يفهم عن شيء لا يوده لا يرغبه، فإن الأمر في صالح الشاعر، لأنه يأمر - بالطبع - بما هو جميل، وخالق، ويفيني.

وفعل الأمر، يمثل - فيما يمثل - زمناً مبهماً، مطلقاً، معلقاً فعل الأمر يقع في نطاق المحتمل لا الممكن، فقد يحتمل تحقيقه، وقد يحتمل عدم تحقيقه، وبالتالي فهو يقع في دائرة الاستقبال في الانتظار والارتقاب من لدن الأمر، وفي دائرة (الحديث) من لدن المأمور، زمن الأمر، مستقبل في أكثر حالاته، لأنه مطلوب به حصول مالم يحصل أو دوام ما هو حاصل... هو مستقبل باعتبار المعنى المأمور به؛ المطلوب تحقيقه ووقوعه ابتداءً، إن كان غير حاصل وقت النطق، أو دوام حصوله واستمراره إن كان واقعاً وحاصلاً وقت الكلام وفي أثنائه (٢٠)

يتعلق بذلك - من وجهة ثانية - أن فعل الأمر دائماً موجه إلى مخاطب، ورغم أن فاعله لا يظهر بل يبقى مستتراً أغلب الأحيان.

وعندما يتوجه الشاعر بفعل الأمر إلى المخاطب فكأنه يصنع حوارية ما بينه وبين الآخر، وبالتالي تتغنى اللغائية التي يفسح عنها فعل الطلب هذا، ويصبح بمثابة فعل درامي متورق، من جهتين: جهة انتظار وارتقاب تحقق هذا الفعل أولاً تحقيقه، وجهة الطلب نفسه ومخاطبة الآخر به، وبالتالي لا غنائية هنا، بل درامية خصبية دالة تتحقق بشدة عند شاعر مثل محمود درويش الذي يقول في (مديح الظل العالي) :-

٢ - ٢

هكذا يتجلى المقطع - والقصيدة ككل - في حس درامى عالٍ، تصنعه بساطة الخطاب العميقة، التى تشف عن قدرات تصويرية هائلة، لكن درويش يخفى تقنياته وراء السطور، يخفى حدة التقنية وسفورها فى طيات صوره وعباراته وأخيلته، فمن يفكر فى الآخر الموت الشهيد، أم من لا يزال على قيد الحياة، هل يرى درويش أن الموت إكمال للحياة وأن أصدقائه الشهداء قد بلغوا ذروة الاكتمال بموتهم، وبالتالي يحتاج هذا الزمن الآخر الخفى، ويتودد إلى رائحته فى حوار مع الشهداء؟

إن الشاعر يطلب من أصدقائه الشهداء ألا يرحلوا، وألا يموتوا، وأن يفكروا فيه وأن يحبوه، ألا ينصرفوا، وهذه الأفعال الآمرة والنهائية تقف كفاعليات زمنية تشكل زمن المقطع، وزمن القصيدة ككل. هذا الزمن زمن مستقبلى، لكن المستقبل هنا يتعلق بالموت، والموت ربما كان إكمالاً للحياة، كما ذكرت، فهل يقصد درويش أن الحياة لا تتحقق إلا بالموت، بالشهادة، وأن الحسرية لا تعطى بالموت المجانى؟؟

إن الأمر هنا بالتفكير وبالحب وهو أمر إيجابى يتحقق، أو لا تحقق يتجادل مع فعل النهى (لا تموتوا) وهنا نهى ضد الموت، وهو نهى سلبى فى معناه الأول إيجابى فى معناه الحقيقى حيث يبنى الشاعر إطالة أمد الحياة، وإطالة أمد قصيدته الدالة.

إن خواص الأسلوب الزمنى عند محمود درويش لا تتحدد بالضرورة بقصدية ما، بمعنى أن الشاعر يقصد فى نصه أن يوزع أزمنة هنا وأزمنة هناك، والشاعر يفعل ذلك بغوية للنص وتلقائيه، وهنا يعطى الشاعر إحياء يتحول نصه من الزمن إلى «التزمين»، بشكل يوحى بدرامية دالة كما قلت واستخدام المفردات الزمنية فى الشعر إنما يمسح القصيدة وكلما زاد التزمين، فيها تبلورت أبعاد الاستعادة والاسترجاع أكثر، ويرغم ما يبدو ظاهرياً من أنه «نمطى» فى استخدام المفردات الزمنية، فإن الأسالة تظل وهى تهمز القصيدة دائماً باسم مبدعها(٢٣).

وهنا حين نتحدث عن زمن المستقبل، فإننا نتحدث عن أبرز الخواص الزمنية الأسلوبية لدى درويش، لأن الزمنيين الآخرين يظنان مشغولين دائماً إلى لحظة قادمة، كما تدل هذه الشواهد القصيرة التى نزعجها على سبيل المثال لا الحصر متوخين فيها مراقبة أدوات الشرط والتمنى، والاستفهام والإشارات الزمنية الدالة على المستقبل:-

- لا تسألوا: متى يعود؟(٢٤)

- بلادى: يا طفلة أمة.

تموت القيود على قدميها

لتأتى قيود جديدة

متى نشرب الكأس نخبة

حتى ولو فى قصيدة؟(٢٥)

- فمن عزمى من عزمك

ومن لحمى من لحمك

نعبّد شارع المستقبل
الصاعد(٢٦).

- خذنا إلى غدنا الذى لا ينتهى
باهدهد الأسرار

علق وقتنا فوق العدى(٢٧)

- لو كان لى برج

حبستُ البرق فى جيبى

وأطافأتُ السحاب

لو كان لى فى البحر أشرعة

أخذتُ الموج والإعصار فى كفى

نومتُ العباب

لو كان عدوى سلم

لغرسْتُ فوق الشمس رابتي التى

اهترأتُ على الأرض الغراب(٢٨)

تبدى هذه الإشارات البسيطة احتفاءً بالزمن القادم، الذى لا يدرك إلا بالتساؤل، والتمنى، التناول عن العودة، تمنى فعل حدث يذكر بالوطن، بأبراجه، ببحره، وأشعرته، رأياته، وقصائده. ووزان ذلك أن درويش دائماً ما يذكر تفاصيل الأرض الفلسطينية داخل شعره، وكأنه يستعيد بها بقوة الشعر وقطعه الزمنى المتوسط، والدافع لروصف الأرض/ المكان عند درويش دافع زمنى أساساً، إنه يتأمل فى جماليات المكان وتفاصيله، يعطيه بعض هواجسه، بعض حليته، وسؤاله الأساس فى الزمن، فى الكون فى أداة الاستفهام (متى؟) فى اللحظة التى يستعيد فيها توقيته الكائن الخاص فى مواقيت قصيدته.

إن الغد لا ينتهي عند محمود درويش، الغد عنده يشمل التطلع إلى المستقبل والتطلع إلى الكتابة، فإذا ما كنا ركزنا أولاً على استيفاء بعض الخواص الزمنية الأسلوبية في الظواهر اللحوية والمعجمية لدى درويش فإن التركيز كان في جوهره على دلالة هذا الزمن المستقبل في الأفعال وبعض الإشارات كالسؤال والتعنى والشرط - مثلاً - حيث تكشف قراءة هذا الزمن البادية عن انجذاب أزمنة النصوص الأخرى إلى هذا الزمن القادم، وكان الإحاح عليه، هو ما جعل درويش يصفه بأنه «غد لا ينتهي»، غد منكسر من الوطن إلى القصيدة، وكان هذا المستقبل صار وطناً خاصاً للشاعر، بدلاً موقفاً عن وطنه/ المكان، يصبح وطناً موقفاً بالكتابة، موطناً بالمخيلة وبالروية، كما نرى في معظم قصائد درويش التي تتحدث عن المستقبل مثل (نشيد للرجال) أو تربط المستقبل بالماضي الحاضر مثل (صلاة أخيرة) أو (غرب في مدينة بعيدة) أو (الجس) كما تتحقق الرؤية/ الرؤيا على الأخص في (ورد أقل) وفي (أرى ما أريد) حيث يستعيد الشاعر أرضه في أرض القصيدة بشكل إبداعى مدهش، يحققه القفل (أرى) إذ تتحدث البصيرة، وتنقل زمنها الراي إلى الزمن المادى المتعين، كما نلمح حديث (البصيرة) هذه في (ورد أقل) على الرغم من نبرته المأساوية التي تنتقل إلى مأساة الذات في واقع متناقض تدرك فيه اغترابها وفقدانها وأنيبها الموجه.

تتكامل الفاعلية الزمنية لقصائد درويش عبر ارتباطها في الأفق الزمني الماضي/ الحاضر في كل أناتها، في الأفق التاريخي ببنصه الأسطوري وبوقائعه وشخصه ويتم ذلك عبر مفهوم «التناص»، حيث يستدعي الشاعر لحظات ماضية مأنوسة يبتكر بها لحظات إبداعية داخل نصه ومن الوجهة الزمنية، كيف يحقق هذا التناص سيميائياً؟ وما دلالة انتصاص نص درويش مع نص قديم وواقعة أو أسطورة؟ إن النص الدرويشي يدمج داخله أمشاجاً تناصية متعددة، ترهص بجذلية عالية وتوتر جلي بين العناصر المستدعاة وبين عناصر النص المكتوب كما تفصح عن درامية خلقة بين الذات الشاعرة والذات التاريخية المستحضرة هذا فضلاً عن إضافة أبعاد تقنية تصويرية إلى النص الدرويشي، مبتكرة وفاعلة تتمثل في تقديم إحياءات جديدة، وفي نسج أسلوبى للعبارة حيث يتم القران بين ما هو ماضٍ وما هو حاضر، وحيث يتم الإسقاط الرمزي على العصر الحاضر، عبر المفارقة والتضاد، والتداعي الجمالي إن فاعلية التناص تتبدى في الدواوين الأخيرة لدرويش - على الأخص - حيث كانت الدواوين الأولى تختفي بذاكرة الأرض الفلسطينية فيما تستلهم الدواوين الأخيرة التراث الإنساني بعامه، وهنا تمثل فاعلية التناص زمناً لعدة أمور سيميائية تتمثل في :-

١ - التراتب الزمني للنص، حيث يؤدي التفاعل النصي إلى تضام الأزمنة

الثلاثة وتحوارها عبر اللحظات، الكلمات، وإلى الكشف عن شاعرية اللحظات المختلفة وحركيتها.

٢ - التوسع المعرفي في مجال الصورة، وبالتالي في مجال المخيلة، حيث تلب دينايميكية النص إلى تطلعات غير مألوفة، تتسع باتساع التراث الإنساني، وبالتالي تتجاوز الصورة نطاقها المحلى الضيق، زمكانياً، إلى النطاق التاريخي العام.

٣ - يؤدي استحضر الماضى إلى نوع جمالي/ درامى يتبدى في التهجين المتبادل بين الأسطورة وبين الأسطورة، بمعنى تحويل الواقع الأتى إلى واقع أسطوري، وحين الرمز والتميز، بمعنى تحويل الحدث العام الواقعي إلى فعل ترميز عميق، وبالتالي يخبو الزمن الفيزيقي ليحل محله مطلق الزمن الإبداعى.

٤ - الوعى بمكونات الذات الإنسانية عبر التاريخ، لأن اللقاء للنصوص يتم بالطبع عبر ذات شعرية آست واغتبطت، تذكرت وتخلت، فكان التناص يأتى ليجمع هذه الذوات فى لحظة أتية، وممتدة فى الوقت نفسه، تمثل خلاصة التجربة الإنسانية الشاعرة.

٥ - تخليق الذات الشاعرة فى المستقبل عبر قراءة الماضى، وكان التنقل بين الأزمنة يعطيها مركزاتها لجمعية حضريها، وتجددها فى هذا المستقبل.

إن هذه النقاط الخمس تمثل - فيما يبدو لى - جوهر التجربة التناصية عند

بيننا، هاهنا، والرسائل لم
تقطع بيننا، والحروب
لم تغير حقائق غرناطينى. ذات
يوم أمر بأقمارها
أحك بليمونة رغبتى...

... لم أكن عابراً فى كلام
المغنين.. كنت كلام المغنين، صلح
أثينا وقارس، شرقاً يعانق غرباً
فى الرخيل إلى جوه واحد،
عائقتى لأولد ثانية من سيوف
دمشقية فى الدكاكين. لم يبق منى
غير درعى القديمة، سرج حصانى
المذهب، لم يبق منى غير
مخطوطة لابن رشد، وطوق
الحمامة، والترجمات.. (٢٩).

(أحد عشر كوكباً، ص ١٧)

إن محمود درويش، كما يتبدى من
هذا المقطع - يمسج شعره نسيجاً مختلفاً
يتميز به عن غيره من الشعراء
المعاصرين، تحس بالبحر الجمالية فى
مطالعة فهو مزيج مدهش من كافة
الخطابات الشعرية المعاصرة البارزة، لا
أعنى أنه يعضى فى دائرة التقليد، بل إنه
يعضى فى دائرة الإبداع، إذ تهاصر
مخيلة درويش مختلف الخطابات لعل
نصاً متميزاً، مغفراً ببساطته الدرامية،
ولذته الفنائية للشجية، ولا تفلح معه
توصيفاتنا المنهجية إلا بذكرنا لريقته،
وطلاته.

وعندما يتفاعل النص الدرويشي مع
التاريخ، فإننا لا نشعر بتقويعات أسلوبية
بين نص درويش والنص المستعصى،
بل هو نسيج واحد، متعدد الأعماق، لا

وجهته التاريخية/ الأسطورية، وخاصة
فى ديوانيه (أرى ما أريد) و (أحد عشر
كوكباً) ودرويش هنا لا يتقطع بتقاع ما،
فعل ذلك فى قصيدة واحدة هى (خطبة
الهندي الأحمر - أمام الرجل الأبيض)
ولا يتليس أسطورة ما، بل إنه يمسرح
التاريخ، محمود درويش هاهنا بمثابة
«مخرج شعري» يحرك الأحداث
والشخص، ويضع العقدة والحل، ويؤزم
المواقف ويوترها، ويدير الصراع والحوار
بين الشخص فى شكل درامى متميز،
مما يخرج نصه إلى درامية الوجود، فى
طواعيته الممتعة، وفى بساطته العيفة
الموغة فى التخيل الرهيف، التصوير
البعيد، الشاسع، المتسع.

هنا موقف درويش موقف جمالى،
يستلطف فى زمنه الجمالى عبر
استحضاره الموروث، وعبر تقاعله معه،
فى غده الأبدى الذى لا ينتهى، كأن
الماضى هنا ماض جمالى محض، لا
يرجع إليه لتقديم عبرة ما، أو لإسقاط
رمز، أو لتقص قناع كما كانت تفعل
قصيدة الستينيات، بل يرجع للماضى
ليطالع زمن مخيلته، الهاربة إلى طفلة
المستقبل، وإلى ذاكرته السرمدية
المجاورة..

ذات يوم سأل سأل فوق
الرصيف.. رصيف الغريبة،
لم أكن نرجساً، بيد أنى أذاع
عن صورتى

فى المرايا. أما كنت يوماً،
هنا، يا غريب؟

خمسمائة عام مضى وانقضى،
والقطعة لم تكتمل

محمود درويش الذى نراه يستحضر
فى ديوانيه الأخيرة بدءاً من (منح الظل
العالى) حتى (أحد عشر كوكباً) عناصر
تناسية متكاثرة/ متواشجة يمكن الإشارة
لها فى عجلة، لأننى لست بصدد دراسة
التناس عند درويش الآن إلا من وجهته
الزمنية، وتتمل فى:-

- الإشارات القرآنية، والدينية،
وإشارات إلى العهد القديم، خاصة نشيد
الإنشاد.

- تضمينات وتداخلات، مع الشعر
العربى القديم والشعر الغربى خاصة أمراً
القيس، والبحتري، والمتنبى، وأبا العلاء
المعري، شكسبير، ورامبو، ولوركا،
كفافيس، ريتسون.

- الإشارة إلى شخصيات تاريخية،
مهمة، ومؤثرة فى التاريخ الإنسانى
دينية، وأسطورية، من أنبياء إلى
سلطين، إلى قادة عسكريين مع ذكر
وقائع مدن تاريخية تمت فيها أحداث
مهمة تاريخية، من آدم إلى نوح وإسحق
وإسماعيل ويوسف والمسيح ومحمد (ﷺ)
ومريم البتول وسليمان وبلقيس، ومن ياقا
وعكا وكنعان إلى بيروت ودمشق
والأندلس وبابل وسومر وأشور ونيوى
وسمرقند وروما، وأثينا، ومن ذى
القرنين إلى قيصصر وكسرى، وصلاح
الدين، ومن العرب إلى العهد القديمة،
والصين القديمة والمغول والهكسوس
والفرعنة والرومان، ومن الأوديسة إلى
جلجامش، ومن طائر الفينيق إلى العنقاء
ومن المشاء الأخير إلى الهجرة.

كل ذلك يعطى النص الدرويشي
فاعليته القصوى فى تمثل الزمان من

فيأذا ما قاربنا الفعل الإيقاعي عدد درويش، وسأقتصر هنا على تبيان البحور الشعرية كنموذج للإيقاع الدرويشي ومدى ارتباطه بالزمن، ودلالاته الزمنية، سنلاحظ أن هناك تحولات إيقاعية كثيرة مر بها الإيقاع الدرويشي بدءاً من (أوراق الزيتون) حتى (أحد عشر كوكبا) سنحاول أن نوصفها بعد ملاحظتنا للجدول التالي الذي يمثل عدد البحور العروضية المستخدمة في الشعر الدرويشي، ومعدلات تكرارها:-

البحر العروضي	عدد
الكامل	٥٤
الزمل	٤٤
المقارب	٤١
الرجز	١٢
المتدارك	٩
الوافر	٧
الخفيف	٧
البسيط	٥
السرير	٣
المجنث	١
مجموع النصوص	١٨٥

«مديح الظل العالي، نص لمحمي طويل بدوره، لأن الترابط في الديوانين يبدو واضحاً على الأشكال كافة، لكن ديوان وحدته الدلالية الخاصة، وإيقاعه النفسي الخاص».

وإن بحر (الكامل) ليحتل المرتبة الأولى في البحور المستخدمة عند محمود درويش إذ كتب فيه نحو (٥٦) نصاً.

يليه الزمل (٤٤) نصاً

ثم المقارب (٤١) نصاً، ثم بقية البحور المبينة بالجدول والتي تتم كلها نحو

وفي هذه العناصر الثلاثة يعضى الإيقاع ليشكل إيقاع النص برمته، فإذا ما كان النص الشعري فناً قولياً في جوهره، فإنه ينهض على التعاقب والتوالي، لأن المتلقى لا يتلقى النص دفعة واحدة، فإذا ما طالع القارئ النص مكتوباً، فإنه يطالع بهجماليات التجاور والتتالي، بوصفه وحدة مكانية مطبوعة في الصفحة، بوصفه مكاناً نصياً، فإن سكن الزمان في الكتابة المطبوعة، فإن الزمن يتحرك في النص بوصفه فناً قولياً ملفوفاً،

إذا ما كان الوزن الشعري يرتكز أساساً على تكرار الحركات والسكنات فإن ذلك يعطى إحساساً بالزمنية بين الحركة والسكون، كذلك ما يمنحه هذا الوزن من أفق توقع إلى جانب القافية، أورد العبارة الشعرية على العبارة الأخرى، هذا الأفق الذي يعتمد التواصل بين الشاعر والمتلقى، وكذلك تشعر بالزمنية في التركيب النحوي وما يتمخض عنه من تقديم وتأخير، لا على المستوى المكاني في العبارة فحسب كما يتبدى لنا من الوهلة الأولى بل على المستوى الزماني أيضاً، فنذكر الفعل مثلاً، يؤدي إلى ارتقَاب فاعله، ونكر الفاعل يقتضي انتظار مفعوله، وهكذا كذلك فإن دلالة النص وإيقاعه النفسي تعطى إحساساً كبيراً بالزمنية، هل يعضى هذا النص في مناخ مأساوي رتيب، أم في طقس بهيج سريع، له سرعته وحيويته النصية؟؟

وهنا.. نقرر أن الإيقاع ينهض أساساً على فكرة الزمن، بالحركات والسكنات، وللتقديم والتأخير، والحضور والحذف،

نشعر أن هناك تقطعاً ما، أو رمزاً ما، بل نحس بدباجة شعرية وينص هارموني ميلودي متمازج كما نرى في (مأساة الترجس) و(أحد عشر كوكبا على المشهد الأندلسي) على سبيل المثال.

إن فاعلية التناص عدد درويش فاعلية تحمل نكهة الزمن الشعري وفيضه التي ينجم عنها نوثب إلى اللحظة القادمة وإلى ارتقَاب إيقاعاتها المدمشة.

٤ -

هل يعطى الإيقاع إحساساً ما بالزمن؟

هل يدل على أسلوب تنغمي ما يميز شاعر عن آخر؟

وكيف يمكن مراقبة هذا الإيقاع في زمنية للنص؟

إن الإيقاع يشكل في النص - في رأيي - عبر ثلاثة عناصر:-

أولها:- البحور الشعرية، والقوافي داخلية، وخارجية، انتظام أصوات النص (فونيماته) في وحدات ميلودية. مترتبة أو غير مترتبة.

ثانيها:- التركيب النحوي، ما يجمع عنه من تقديم وتأخير في العبارات الشعرية، والتركيب الصرفي وما ينتج عنه من تغيرات في بنية الكلمة.

ثالثها:- الدلالة اللصية، والتي تمثلها أجواء النص، تجريته وإيقاعه النفسي الذي يتبدى في معجمه في حقوله الدلالية وفي أفعاله وأسمائه.

عشرة أبجر، أى أن محمود درويش يعطى تنويماً كبيراً فى إيقاعاته، فى استعاره الوزنى لجماليات العروض، الذى يعطى الصيغة الشعرية الخصوصية للشاعر، ومن الملاحظ أن البحور الستة الأولى فى الجدول كلها بحور صافية، بل ومن ثلاث دوائر عروضية واحدة، إذ يمثل من (الكامل والوافر) دائرة، وكلا من (الرمل والرجز) دائرة، وكلا من (المتقارب والمتدارك) دائرة، فإذا ما أجمعنا عدد النصوص السارية فى الدوائر العروضية الثلاث سنجد أنها نحو (١٦٩) نصاً تجرى فى البحور الصافية، ونحو (١٦) نصاً فقط تجرى فى البحر المركبة وهى (الخفيف - البسيط - السريع - المجتث) فإذا ما كانت البحور الصافية ترتكز على تكرار تفعيلية واحدة، فإن الشاعر يستعاض عن ذلك بمزجه بين تفعيلتى الدائرة الواحدة، وكأنه بالتالى يكتب فى بحرین عروضيين معاً، فضلاً على تنويعه فى البحور الشعرية فى القصيدة الواحدة كما فعل فى قصيدة (اللقاء الأخير فى روما) فى ديوان (حصار لمذبح البحر) حيث جاءت فى بحر (المتقارب) و (الوافر) فإذا ما تذكرنا البحرين الآخرين المشتركين معهما فى الدائرة العروضية نفسها، سنجد معاً (المتدارك) و (الكامل) كأن الشاعر استخدم أربعة أبجر فى قصيدته لآخرين فحسب، فما دلالة ذلك من الوجهة الزمنية؟

إن امتداد النصوص الدرويشية فى أغلبها فى هذه البحور الصافية يعطى إحساساً بامتداد الزمن وعدم تغيره، عدم انقلابه، الزمن هنا يصبح زمناً طليقاً،

صافياً، يسج حركاته وسكناته فى وحدة إيقاعية واحدة، لا مركبة تشكل نظاماً ميلودياً جلياً، إذ إن الإحساس بإيقاعية هذا النظام الصافى أثبت لدى الملقى من الأنظمة المركبة وبالتالى حين يكتب درويش جل نصوصه فى البحور الصافية، فإنه يشعرنا بهذا الزمن الغنائى الممتد فى شعره، وبهذا الزمن المتكرر فى غده الذى لا ينتهى.

وإذا ما اخترنا شريحة عروضية واحدة، كنموذج لتبيان ظواهر الإيقاع الدرويشى إبراز دلالاته الزمنية، فإن بحر (الكامل) هو الشريحة العروضية التى نسيج فيها درويش غزالي قصائده، وتبلغ جملة هذه النصوص نحو (٥٦) نصاً، بالطبع يمثل هذا الرقم جزءاً كبيراً فى شعر درويش بالقياس إلى البحور الأخرى.

وتفعيلية هذا البحر هى (متفاعلاتن) ورموزها (٥//٥//) وتتركب من فاصله صغرى + وتد مجموع. وقد قال العروضيون إنه سمي كاملاً لأنه استكمل على أصله فى الدائرة، ولأنه كملت أجزاؤه وحركاته وكان أكمل من (الوافر) لأن الوافر توفرت حركاته ونقصت أجزاؤه. المعروف أن (الوافر) يشكل مع (الكامل) دائرة واحدة فتفعيلية الوافر عكس تفعيلية الكامل، وتتشكل من وتد مجموع + فاصلة صغرى هكذا (مفاعلاتن) (٥//٥//)، فإذا ما دخلت الزخافات والعلل على هذه التفعيلة التى يتشكل من تكرارها بحر الكامل (متفاعلاتن) فإنها تتحول إلى نغميات بحور أخرى تدور حول بحور (الوافر - الرجز - الرمل -

السريع) ويمكن تبيان ذلك من نصوص محمود درويش فى مطولته (مدبح الظل العالى) التى يستخدم فيها بحر الكامل بمعظم زخافاته وعلله، والتى تتمثل فى التغيرات التى تحدث فى حركات وسكنات التفعيلة كالتالى:

١ - متفاعلاتن ← متفاعل (بحذف الساكن (الون) وتسكين ما قبله (اللام) وهو ما يسمى بـ (القطع).

٢ - يحذف الوزن المجموع من نهاية التفعيلة، وهذا يسمى بـ (الحذف).

٣ - يسكن الثانى المتحرك، هذا يسمى (الإضمار).

٤ - زيادة ساكن على آخر التفعيلة فتصير (متفاعلاتن) بإضافة ألف لانتقاء الساكنين، ويسمى هذا (تذييل).

٥ - زيادة سبب خفيف على التفعيلة، تصبح (متفاعلاتن) ويسمى هذا (ترجيلاً).

٦ - حذف تفعيلتين من شطرى البيت، فيصبح البيت مجزؤاً.

وبهذا فإن الزخافات التى تأتى بالزيادة أو النقصان تجرى فى هذا البحر. فتغير من نغمياته إلى نغميات أخرى، فبالإضمار مثلاً يدخلنا إلى دائرة (الرجز - الرمل) و (السريع) إذ تتحول التفعيلة إلى (متفاعلاتن) ويحذف سبب خفيف من أولها تصبح (فاعلاتن) فإذا ما أضيف لـ (فاعلاتن) سبب خفيف تصبح (فاعلاتن)، فإذا ما عكست (متفاعلاتن) تصبح (مفاعلاتن) التى هى تفعيلية (الوافر) وبالتالى فإن هذا البحر من الاتساع بحيث يعطى نغميات عروضية متعددة.

وقد مرّ هذا البحر عند درويش
بتحولات إيقاعية متعددة، فبصرف النظر
عن تكراره وأطراده، إذ لم يخل ديوان
واحد لدى درويش منه باستثناء (ورد
أقل)، بصرف النظر عن ذلك، فقد جاء
في الدواوين الأولى لدرويش بشكله
البسيط المعهود، بشكل بيتي أحياناً كما
في (إلى القارئ) و(مرثية) و(الموت في
الغابة) و(المداديل) وبشكل تفعيلي كما
في (نشيد ما) و(قاع المدينة) و(الموت
مجاناً) و(عبرين المرثى على الأبواب).

وبدءاً من قصيدة (الخروج من ساحل
المتوسط) أخذ إيقاع هذا البحر وإيقاع
استخداماته يتغير، ليصرف الشاعر في
طول السطر وقصره بالزيادة والحذف،
وتقطع التفعيلة بين السطرين، لتعطى
إيقاعاً جديداً، لنلاحظ مثلاً قوله:

١ - سيل من الأشجار في صدرى.

٢ - أتيت.. أتيت.

٣ - سيروا في شوارع ساعدى
تصلوا.

٤ - وغزة لا تصلى حين تشتعل
الجراح على مآذنها،

٥ - وينتقل الصباح إلى موانئها
ويكتمل الردى فيها،

فلو قرأنا هذا المقطع مرة واحدة،
للاحظنا أن تفعيلاته تنظم في بحر
الكامل مع إدخال (الإضمار) - تسكين
الثاني المتحرك. على بعضها، فتصبح
كتفعيلة (الرجز) مستفعلن، ثم تتوالى
التفعيلات صحيحة بعد ذلك، وهنا ينشأ
توتر إيقاعي دال على رخابة التفعيلة،
خاصة إذا قرأنا المقطع سطرًا، سطرًا،

سناحظ أن السطر الأول يعطى إيقاع
البحر السريع (مستفعلن مستفعلن فعَلَن)
والسطر الثاني (المقارب) (فعل - فعول)
والثالث (الوافر) بحذف الحرف المتحرك
الأول من التفعيلة كذلك السطرين الرابع
والخامس من (الوافر) أيضًا، وهذا يبدو
جمال هذا البحر الذي صاغ درويش
أبرز قصائده فيه، فجند في نغمياته
تجديدًا كبيرًا، وحول إيقاعه البسيط،
الأحادي، المتواتر، إلى إيقاع مركب،
متمازج من تفعيلات كثيرة، فكانه بذلك
يعطى أن العروض لا يقف حائلًا أمام
الإيقاع المفتوح للشعر بحالاته النفسية
المتعددة، فهناك رخابة إيقاعية واسعة
يعطيها هذا البحر، ولنتطلع قصائد مثل
(أحمد الزعتر - وتحمل عبء الفراشة)
في ديوان (أعراس) و (مديح الليل
العالي) و (رحلة المتنبي إلى مصر)
و(قصيدة بيرت) و (رب الأباليل)
و(مأساة الدرجس - ملهاة الفضنة)
و(الهدهد) و (على حجر كنعاني في
البحر الميت) و (شتاء ريتا الطويل)
لندرك هذه الإقاعات المدعشة التي
أعطاهها محمود درويش عبر البحر
الكامل، ويحتاج هذا إلى دراسة طويلة
ليس هذا مجالها الآن، إلا أننا نذكر بعض
التحولات في استخدام هذا البحر عند
درويش، حيث نكتدى في:-

١ - الانتقال من قراتب العروض لهذا
البحر، حيث كان يجيء في أربع
أوس تفعيلات، إلى زيادة الأسطر
حتى تبلغ عشر تفعيلات، أو إلى
تقصانها لتصبح تفعيلة واحدة.

٢ - بتوزيع السطور الشعرية في قصائد
درويش الأخيرة بدءاً من (الخروج

من ساحل المتوسط) ثم خصوصاً
(مديح الظل العالي) ظهر المزج بين
الكامل والبحر الأخرى، وظهرت
الإقاعات الكثيفة لهذا البحر.

٣ - المواءمة بين التفعيلة والقافية، بإدخال
القافية في جسد التفعيلة بقطعها
وشطرها بين السطرين، فضلاً على
القوافي الداخلية.

٤ - تخفيف الإيقاع أحياناً، حين تأخذ
القصيدة شكل الكتابة السردية
وصخبها حيناً آخر حين تأخذ شكل
السطور الشعرية أو شكل المقطوعات
المجزوءة كما في قصيدتي (مديح
الظل العالي) و (قصيدة بيروت)
مثلاً.

ومن ذلك كله يتبدى أن المراحل
الأولى لشعر درويش كان الإيقاع سريعاً،
الجميل الشعرية قصيرة، هذا لأن الصوت
الشعري كان حاداً صاخباً عالياً، ثورياً،
أما في الدواوين الأخيرة فهناك نزوع إلى
التأمل أكثر، وإلى الوحدة مع الذات
الدرامية المشطرة، واستحضار العالم في
مرآة بصيرتها، لذا نلاحظ طول الجمل
الشعرية وكتابتها بالشكل السردى،
وبالحكى الشعرى المستمر الذى يغذيه
نشاط سردي متوتر، تصبح القصائد
ملحمية (ببيروت) مثلاً أو (مأساة
الدرجس) لكنها تحتفظ بحرارتها الغنائية،
لكن ليست غنائية درويش هي تلك التي
تتمثل في إشاعة لون من ألوان النشاط
العاطفي الوجداني للباراة أو في استقرار
الأناء، وتغنيها بلحظة ما، أو بوصف ما، أو
بمشهد ما، ركونها إلى لهجة شعرية
شجية أو بهيجة، فهذه الأشياء لا تثبت

فى شعر درويش فى هذا المعنى الذى ترمه البعض فى ميسه الغنائى.

وهذا نستروح أمام عدة هواجس، هل المقصود بالغنائية أن يعطى الشاعر لغة عاطفية ما تفرق عن سياقات النص وتميز عنه، وهل تمثل هذه اللغة فى وصف للطبيعة، أو فى تكرار حالات لذات مفردة، أم أن الغنائية تمثل فى بروز بعض العناصر الشقية فى النص كالنكرار أو الإيقاع الصاخب أو التردد الموسيقى عبر القافية وألوان الديق، هل كل ذلك يعطى إحساساً ما فارقاً بالغائية؟

علينا أولاً أن نفرق بين الغنائية والشعرية عند محمود درويش، فالغنائية لا تأتى أولاً فى شكل رومانسي، مثالى، بل تأتى فى شكل تراجمى لأنها عبارة عن غناء ذات مأساوية تتجادل مع العالم، هنا تأتى لتحقيق نوعاً من التجديد الإيقاعى لرتابة النص، ولرتابة العالم، حيث تطل أنشد الشعرية بتقنياتنا الأخرى، هناك أصرة بين الغنائية والشعرية، فبعد ذكرنا للشعر تطل الغنائية فى أذهاننا، ببس أن ذلك لا يعنى أن الشعرية هى الغنائية فحسب.

وعلى رغم من أن الإنشاد سمة بعض أشعار درويش إلا إنه إنشاد متوتر، جدلى، له علاقة أثيرة بالزمن، فإن الشعر أو الإنشاد بشكل أعم - وكما يقول باشلار - "يدوم لأنه يستعاد"، إن الإنشاد يلعب مع نفسه جدلياً، فهو يصنع نفسه لوجدتها مجدداً، وهو يعرف أنه سيستوعب ذاته فى موضوعه الأولية، وعلى هذا النحو لا يمدحنا زماناً جفاً بل وهم الزمان، فمن بعض الجوانب يعتبر الإنشاد خداعاً

زمنياً، فهو يعدنا بصيرورة ويثبتنا فى حال. وهو إذ يعيدنا إلى أصله يجعلنا نشعر بأنه كان يفترض بنا أن نتوقع مجراه. لكن ليس له بالمعنى الدقيق للكلمة يندفع أول، مركز توسع، إن أصله الملحوظ بالنكرار والترجيع هو كتواصله، قيمة تركيبية^(٣١) وبالتالي فهناك مجموعة من القيم الجمالية الإنشادية تحتفظ بتواصلها المحمى مع القارئ، لكن درويش بخبرته وموهبته العالية، يدرك طبيعة هذا التواصل فيكسر حدة الإنشاد بدقة الانفعال، فإذا ما أوقفنا موجة الانفعال التى ترافق الإنشاد سندرك أن الإنشاد المأخوذ كمجرد معطى حسى سيتوقف عن الجريان، فالتواصل لا يعود إلى الخط الإنشادى ذاته، فما يمتح الديمومة والذبات لهذا الخط إنما هو شعر أكثر غموضاً أشد لزوجة من الإحساس^(٣٢).

يقول درويش مثلاً فى (مدح الظل العالى):-

هل كان من حقى النزل من
البنفسج والتوجه فى دماي؟

هل كان من حقى عليك الموت
فيك

لكى تصيرى مريماً
وأصير نائ

هل كان من حقى الدفاع عن
الأغاني

وهى تلجأ من زنازين الشعوب
إلى خطاى؟

هل كان لى أن أطمئن إلى رؤاى

وأن أصدق أن لى قمراً تكوره
يدائ؟

صدقت ما صدقت، لكنى
سأمشى فى خطاى^(٣٣)

فهل شعرنا هذا بهذا المقطع مثلاً شعر غنائى تطريبي إنشادى فحسب، أم أن هناك توتراً خفياً - أشد لزوجة من الإحساس بتعبير باشلار - يفرضه على مخيلتنا القارئة هذا المقطع، أليس تواشجه العروصى الحوى الدلالى، وتوتره التصويرى المجازى، بتناصه الكامن فيه، ويتساوالاته يعطى أبعاداً بوطيقية متعددة، أبرزها الإحساس الدرامى العالى الذى تشكل العبارات الشعرية؟

إن دهشة درويش الإيقاعية لا تغفل عناصر القصيدة الأخرى، فى بلائها ونسجها، وفى صورها وأخيلتها، ولأن الإيقاع لا يتخلل عن للزمنية، فإن ذلك يعمق الإحساس بالزمن، الإيقاع ينقل إلى زمن آخر، خاص، يفصله عن الزمن النثرى الترتيب الذى يكابه فى الحياة، إلى زمن مقع باللمحظات الروحية، ويدرامية الحواس، وحواريتها مع أشياء العالم.

ولو جاءت قصائد درويش نثراً لفقدت زمها الإيقاعى الخاص وفقدت فضاءها الدرامى الكلي، خاصة وأن البحور الشعرية عند درويش تخبب باستمرار تعلى كافة مكنزاتها النغمية.

- ٥ -

إن قراءة المعجم الزمنى فى نصوص درويش تعطين إحساساً بادها بقيمة الزمن ودلالاته فى هذا الشعر، حيث

الإحساس بالحلم في الخلاص وإعادة الخصب للوطن، فسيما احتل (الخريف) المرتبة الأولى في الدواوين الأخيرة.

وتكرر نحو (٢٧) مرة، والخريف فصل متقلب، متشطي، متغير، زمن رمادي يصل بين التوهج التمزوي الصيفي، وبين الذبول الشتوي، وهو زمن تساقط أوراق الشجر قبل أن يأتي المخاض الشتوي المعطر ليحيها في الربيع، وهنا فالشاعر في قلق دائم، متقلب في زمنه المطلق، فكأنه فقد ذاته في مطلق الخريف، ولم يعد يحاصرهما إلا عبر كتابته، في إحساس طاع بالفقد والوحشة كما يعبر في ديوانه (ورد أقل).

٢- في دواوينه الأخيرة يركز درويش على التاريخ ودلالاته في الزمن والعمر والدهر والعصور والأبد، لم يعد يفتش عن ليلة بل عن ليل، ولا عن أمسية بل مساء، ولا عن قيلولته بل عن نهار، درويش ينثر التاريخ في سطوح نصوصه وأعماقه ليعطي أجلى درامية في شعرنا العربي وألعبها.

إن المعجم الزمني عند درويش يشمل الوقت ودلالاته في الأسى والغد، والماضي والحاضر، الغروب والشرق، النهار والليل، المساء والصباح، الضحى والظهيرة، الشهور والأسابيع والأيام والفصول، والسنوات، والعصر، بكل دلالاتها، هو بذلك (يزمن) قصيدته، يركز أساساً على زمنه الذي أصبح في ذروة التشطي الآن، إنه لا يفتش كما قلت

عن مجرد لحظة عابرة، بل عن ألف عام في اللحظة - كما يقول - وبالتالي يقفنا على ثلاثة أزمنة داخل قصيدته :-

الأول :- الزمن الفيزيقي وما فيه من وقائع وأحداث ونماذج إنسانية.

الثاني :- الزمن الشخصي للشاعر، ومراقبته للزمن الفيزيقي.

الثالث :- الزمن النصي الذي يتجلى في القصيدة، معجمياً، إيقاعياً، وتقنياً.

وتأسيساً على ذلك فإن ثمة درامية زمنية نستشعرها في قراءتنا لشعر محمود درويش، لأنه شعر مرتبط بالحدث، وبالزمن الفيزيقي بقدر ارتباطه بالزمن الإبداعي، إلا أن كل شيء في الخارج يتحول إلى واقع مؤطر، وإلى حدث ترميزي داخل الأنا الشاعرة، وداخل نصها الشعري.

كذلك فإن هناك ثنائيات زمنية تكاملية، تفرز بين المتضادات الزمنية المختلفة، مما يصنع توترًا شعرياً مائزًا لا في النص الواحد فحسب، بل في الشعر الدرويشي كله، باعتباره نصاً واحداً متكاملاً في مطلق المستقبل.

- ٦ -

يعطي الخطاب الشعري عند مصود درويش أبعاداً دلالية تتوق فيها إلى مراقبة شاعرية الزمن، والتوهج في تفاصيله، إذ يتحدث درويش عن زمن الطفولة وما يستدعيه ذلك من حنين، وزمن الحلم وما يتطلبه من ترائي وتخيل، وهنا يحدث جدل خلق بين التذكر والتخيل، تحدث مغارقة عالية

تمثل ذروة المغارات في شعرنا العربي الحديث، فالحنين مثلاً، أو التذكر مرتبط بالماضي، واستعادة تفاصيل هذا الماضي، لكن ذلك لا يتحقق عند درويش إلا في زمن المستقبل، بمعنى أن الشاعر لن يصل إلى ماضيه، إلى أرضه إلا بعد رحيل المحتل، وهذا المحتل لن يرحل الآن، وربما يرحل في المستقبل وبالتالي فإن تحقق هذا الماضي مرهون بتحقيق المستقبل، هذا ذروة المغارقة والمأساة/ الملهمة التي استطاع درويش تخليقها في نصه (مأساة الرجس - ملهامة الفضة) وانتظار المستقبل انتظار للماضي، مما يجعل الشاعر في حالة ارتعاب وقلق وانتظار وتسويق وتأجيل في كل حالاته الحياتية، المرهونة بالمستقبل، فمن ذا الذي يستطيع أن يقول إن المستقبل لم يأت بعد، إذا كان في النفس توقع المستقبل؟ من ذا الذي يستطيع أن يقول: إن الحاضر ليس له حيز، لأنه يمر في نقطة غير قابلة للقسمة، إذا كان ثمة انتباه فيه يمر ما سيكون حاضراً؟ ليس المستقبل طويلاً لأنه غير موجود وإنما الطويل توقع المستقبل، وليس الماضي طويلاً، إذ هو غير موجود بعد إنما الطويل هو ذاكرة الماضي (٣٣).

وعلى هذا الحدو فإن بحثنا عن شاعرية الزمن عند درويش ستعانين بعض التجليات السيميائية الدالة في الخطاب الدرويشي، وتتمثل في الحديث عن الطفولة وتذكر الماضي الجميل، وفي استيعاب الزمان عبر الحلم والرويا، بمعنى التطلع إلى الذاكرة القادمة من خلال تبصر الذاكرة الماضية، وما يدمج من

(اعتذار)^(٤٠) مثلاً (الدويان ص. ١٧٦-١٧٧) أو في (حبوبيتي تدهض من نومها) وتبيان زمن الحب وزمن الحرب في رؤيا القصيدة، وفي قصيدة (الجسر)^(٤١)، كما يحقق هذه الرؤيا في قصائد ديوانه (أرى ما أريد) خاصة (مأساة الدرج) وفي بعض مقاطع (ورد أقل).

وحين يسترجع التاريخ في (أحد عشر كوكبا) يسترجعه بشكل تراجمي يبحث فيه عن أساء الخاص/ العام، يسترجع التاريخ إلى أفاق قصيدته فستنشق معه نكهة الأندلس التي لم يبق منها غير الدروع والسيوف، والسروج، والمخطوطات، وزفرات العربي الأخيرة، لحظات التاريخ هنا تاريخ الخروج من الأندلس، الخروج العربي المتكرر، لحظة اكتشاف أمريكا واغتصابها من قبل الأوربيين، فيستقص درويش دور الهندي الذي اغتصب وطنه، فكان درويش يلتقي حديثين مؤثرين في مجرى التاريخ ليفصح دراما نصه، ويعطى أفاقاً معرفية شاسعة يجدل عبرها ابتكارات نصه وبنياته.

إن الارتقاب والانتظار، والسفر المتوالي ووحشة الاغتراب، والرباع والرحيل والنفق، والتعبير عن البداية والنهاية، والخروج والدخول، ورصد الأمكنة المختلفة، واصطحاب البحر الذي يحمل سفن الرجوع وسفن الرحيل، كل ذلك يطوى عليه للنص الدرويشي بما يهجه من زمن خاص، ومن دلالات متكررة للزمن وشاعريته، تحتاج هذه الدلالات دراسة خاصة لاستيفائها، تكفي

تخلط بين ذكرى ماضينا وذكرى زماننا، فيواسطة ما مضينا نعرف إلى أبعد حد ما قلنا به في الزمن أو صدمنا في الزمن^(٣٨) ونرى ذلك جلياً في نص مثل (رباعيات) الوارد بدويان (أرى ما أريد) حيث يقرن درويش بين نظام الذكرى وعناصر التخيل فيستعيد الماضي عبر الرؤيا بتكرار فعل (أرى) في كل مقطع:

أرى ما أريد من البحر.. إلى أرى

هبوب النوارس عند الغروب، فأغضض عيني:

هذا الضياع يؤدي إلى أندلس وهذا الشراع صلاة الحمام على.

أرى ما أريد من الحرب.. إلى أرى

سواعد أجدادنا تعصر النبع في حجر أخضر

وأبامنا يرثون الميناء ولا يورثون، فأغضض عيني:

إن البلاد التي بين كفى من صنع كفى^(٣٩).

فالرؤيا هنا تتحقق عبر استشراف الماضي (الأندلس) و (الأجداد) كأن الشاعر يربط مستقبل الماضي بماضي المستقبل، الزمن ممتد، ضائع في أبعده وسرميته، الزمن الشعري الإبداعي.

إن الصدى واحد في الليالي كما يرى درويش، وهذا يتحرك إلى شاعرية الزمن عبر ذاكرته وعبر حلمه ورؤيته تكرار ذلك في نصوصه، كما في قصيدة

وأكون سيدها وأسجنها معي! كن سيدي لأرى الدليل

خيأت قلبك يا أبى، عني لأكبر فجأة وحدي على شجر التخيل^(٣٧).

نلاحظ في هذا المقطع تطور الشعرية التي تمزج داخلها أبعاداً أسطورية وتخيلات مدهشة، حيث تضيئ حركته في نسق متتابع ينتقل فيه الشاعر من الكلي العام إلى الجزئي المتعين، ومن السردي التفصيلي إلى الاستعاري في نمط يعتمد الانتشار والتبديد، والإمعان في استقصاء العناصر الدلالية المختلفة، ومن هذا كله تشكل البنية المركزية للنص بوصفه كلا، فنلاحظ تغلغل الجارات بين النجمة والطيران والمدرسة، وحقول السمسم والذرة والحنطة.. إلخ الدلالات المزجاة في المقطع، وكل هذه التفاصيل تتعلق بالذاكرة، حيث تبرز لغة التفاصيل في النص الشعري عبر زمن النص الخاص في حالتين:-

- حالة التذكر، واستدعاء الماضي.

- وحالة الرؤية/ الرؤيا

وفي الحالتين يتم رصد جزئيات المشهد، ورصد تفاصيله، ويصبح الشاعر في حال مراقبة تتواتر بين البصر والبصيرة. تصبح حالا ممتدة في الزمن غير متقطعة، تواسج، كما قلت، بين الذاكرة والمخيلة فالذاكرة - فيما يقول باشلار- لا تقدم لنا التسق الزماني مباشرة، فهي بحاجة إلى أن تتقوى بعناصر انتظام أخرى. فلا يجوز لنا أن

هنا فحسب بالإشارة إليها، كما يتبدى ذلك في قصائد (قصيدة بيروت) و(مديح الظل العالي) خصوصاً (يا أهل لبنان.. الوداعا) كذلك في بعض مقاطع (ورد أقل) حين يتخيل الشاعر لحظات رحيله (رأيت الوداع الأخير...) وما سيحدث له عقب رحيله.

- ٧ -

إن أثر الزمن على الخطاب الشعري الدرويشي بين، جلى، تبدى فيما ذكرنا آنفاً في انجذاب القصائد إلى زمن المستقبل، في إيراد العلاقة الفارقة بين زمن القول وزمن الحكى الشعري عبر التفريق بين النص وما يلى عليه، عبر المفقود والمسرود شعرياً، وفي شعرية الأفعال، وولاتها المستقبلية، وفي الكشف عن خواص النصوص بإيجاز ودلالة مقولة النصوص زمنياً، وفي رصد إيقاعات النص الدرويشي، وقراءة معجمه الزمني، وفي الإشارة إلى بعض دلالات الزمن وشعريتها، وهنا تنبئ الإشارة إلى فاعلية هذا الزمن من الوجهة التقنية، ونؤجل تفصيل ذلك لدراسة قادمة، حيث يسطع الزمن النصي في عدة تقنيات تتمثل في الاستفادة من الفن القولي ومن الفن البصري، المرئي، في الفن القولي تتمثل في استلهم لحظات الاسترجاع والاستباق، وفي التواتر الخلاق بين السردى والاستعارى، بين الكنانى والاستبدالى، وفي إيراد شعرية التكرار، كعامل تقنى زمنى أساساً، لأن التكرار أساساً يحدد مداه لحظات بدنه وانتهائه متى يبدأ؟ ومتى ينتهى؟ كذلك يتعلق.

الزمن النصي باستشعار الزمن السينمائي، الذى يعطى للنص تقنياته في ترتيب اللقطات الشعرية زمنياً، وفي المونتاج، وفي السيناريو الذى يلق على الحدث أو يقدمه، كما يتبدى فى (مديح الظل العالي) خصوصاً.

وفي استشعار النصوص لمناصر الدراما من صراع وحوار وتأزم وتوتر، كما يبدو من شعر درويش فى درويشه الأخيرة.

هكذا فإن النص الدرويشي، نص ثرى، لأنه يمنح قارئه خصوصية متسائلة منتجة، ولقد حاولنا هنا أن نتج القصيدة الدرويشية من الوجهة الزمنية عبر الكشف عن جماليات هذه القصيدة زمنياً فى دلالتها وإيقاعاتها ومعجمها.

فإن كان رصدنا وتأويلنا هذا قد أسهب حيناً وأوجز أحياناً أخرى فإن ذلك من قبيل الهاجس المنهجى الذى حاولنا قدر الإمكان التغلبت والروغان من صرامته والدخول إلى الزمن الإبداعي الرهيف الذى تطرحه قصيدة محمود درويش فى مجموعها وطموحها، وإدناسها الجمالية إلى رعدة التذكرو وأبدية المخيلة ■

إشارات

- ١ - القصيدة تعبر عن مجازة الزمن، وكسر ترتيبه للمعبر عبر العودة الأسطورية إلى الوطن الفلسطيني، راجع القصيدة فى ديوان (أرى ما أريد) وقد اعتمدنا فى هذه الدراسة ديوان محمود درويش الشعرية المصادرة له حتى العام ١٩٩٢ وهى كالتالى: ١ - ديوان محمود درويش - دار العودة - بيروت.

الطبعة الثانية عشرة ١٩٨٧م ويضم تسعة دواوين هي: - أوراق الزيدون - عاشق من قلسطين - آخر الليل - العصافير توت فى الجليل - حبيبتي تنهض من نومها - أحبك أولاً أحبك - محالة رقم ٧ - تلك صورتها وهذا لتمام الماشق - أعراس

ب - مديح الظل العالي - دار العودة - بيروت.

الطبعة الثانية ١٩٨٤

ج - حصار ملاح البحر - دار العودة - بيروت.

الطبعة الثانية ١٩٨٥

د - هي أغنية - هي أغنية - دار الكلمة للنشر.

بيروت. الطبعة الأولى ١٩٨٦

هـ - ورد أقل - دار تيقال للنشر - الدار البيضاء.

الطبعة الأولى ١٩٨٦

و - أرى ما أريد - دار العودة - بيروت. الطبعة الثالثة ١٩٩٣.

ز - أحد عشر كوكبا - دار الجديد - بيروت. الطبعة الأولى ١٩٩٢.

٢ - ونلاحظ ذلك على الأخص فى دواوين الشاعر الأسرى ونكراره لمفردات العودة والرجوع مثلاً قصائد «فى انتظار المائدتين، والجسر، وأغنيات إلى الوطن،

٣ - اعتدال عثمان: أسئلة الثقافة - أسئلة القصيدة فى زمن النأسة الملهمة - إبداع - العدد السابع وللشام - بولسرو - أغسطس

١٩٩٠م، ص ٢٧، ٢٢

٤ - مارتن هايدجر: فى الفلسفة والشعر - ترجمة

د. عثمان أمين - الدار القومية ١٩٦٣

ص ٨٥، ٨٦.

٥ - أميرة مطر: دراسات فى الفلسفة اليونانية:

التأمل - الزمان - الورى القاهرة - دار الثقافة

للطباعة والنشر ١٩٨٠م ص ١١٣

٦ - رمضان بطراسى محمد: الزمان الجمالى -

قراءة فى مفهوم الزمن فى الفن والكتابة الإبداعية - جريدة الرياض، السعودية -

ملحق ثقافى اليوم - العدد ٩٥٣٧

١٩٩٤/٨/٤

ومواقيت القصيدة

- ٧ - انتظر في ذلك دراسة يعنى طريف الفسولى
العميقة في عنوان: إشكالية الزمان في
الفلسفة والعلم - مجلة ألف - العدد التاسع
١٩٨٩ - ص ١٤
- ٨ - الديوان - ص ٣٩٦
- ٩ - هي أغنية .. هي أغنية - ص ١٨
- ١٠ - جاستون باشلار: جدلية الزمن - ترجمة
خليل أحمد خليل - ديوان المطبوعات -
الجزائر - الطبعة الثانية ١٩٨٨ - ص ٥٠
- ١١ - انتظر في ذلك: عباس حسن: النحو الراقى،
الجزء الأول - دار المعارف، الطبعة السادسة
د.ت ص ٥٧ وما بعدها
- ١٢ - الديوان - ص ٤٠ - ٤١
- ١٣ - الديوان - ص ١٤٩
- ١٤ - نفسه - ص ٢٢٩
- ١٥ - نفسه - ص ٣٩٩
- ١٦ - نفسه - ص ١٧
- ١٧ - أرى ما أريد - دار العودة - بيروت - الطبعة
الثالثة ١٩٩٣ - ص ٣٣
- ١٨ - ورد أكل - دار توفيق للنشر - الدار البيضاء -
الطبعة الأولى - ١٩٨٦ - ص ٥
- ١٩ - نفسه - ص ١٠٣
- ٢٠ - عباس حسن - النحو الراقى، ص ٦٤ -
٦٥
- ٢١ - مديح النخل العالي - دار العودة - بيروت -
الطبعة الثانية ١٩٨٥ - ص ٨٠٧
- ٢٢ - حصار لمدايح العالي - دار العودة - بيروت
- الطبعة الثانية - ١٩٨٥، ص ٨١
- ٢٣ - للبعد الزمنى في اللغة والأدب - أحمد طاهر
حمدين - مجلة ألف - الجامعة الأمريكية
بالقاهرة - العدد التاسع ١٩٨٩ - ص ٧٣
- ١٠١
- ٢٤ - الديوان - ص ٢٣
- ٢٥ - نفسه - ص ١٦١
- ٢٦ - نفسه - ص ١٥٤ - ١٥٥
- ٢٧ - أرى ما أريد - ص ٩٣
- ٢٨ - للديوان - ص ٨٩
- ٢٩ - أحد عشر كوكبا - دار الجديد - بيروت
- الطبعة الأولى ١٩٩٢
- ٣٠ - جدلية الزمن - جاستون باشلار - ص ١٣٦
- ٣١ - السابق نفسه ص ١٣٧
- ٣٢ - مديح النخل العالي - ص ٤٣
- ٣٣ - عبد الرحمن بدوي - أرسطو في النفس -
مطبعة النهضة - القاهرة ١٩٥٤ - ص ٦٨ - ٦٩
- ٣٤ - عاطف جودة نصر - الخيال مفهوماته
ورؤايفه - هيئة الكتاب المصرية، الطبعة
الأولى - ١٩٨٤ - ص ٤٩
- ٣٥ - الديوان - ص ٩٨
- ٣٦ - الديوان - ص ٢٨١ - ٢٨٢
- ٣٧ - أرى ما أريد - ص ٢١ - ٢٢
- ٣٨ - جاستون باشلار - جدلية الزمن - ص ٤٩
- ٣٩ - أرى ما أريد، ص ١٠ - ١٢
- ٤٠ - الديوان - ص ١٧٧ - ١٧٦
- ٤١ - الديوان - ص ٣٠٢
- إشارة أخيرة: عدد إحصائى لإيقاعات
القصائد، لم أحص قصيدة (كلوا من رغبلى،
اشربوا من نبذى) ضمن قصائد ديوان (حصار
لمدايح البحر) لأن الشاعر ضمها ضمن ديوانه
(ورد أكل) والذي اعتبرته نعتاً واحداً طويلاً
ضمن هذا الرصد الإيقاعى.





الوعى والشعرية شعر محمود درويش مرحلة ما بعد بيروت

محمد فكري الجزار

باحث وناقد مصري ، ومدرس معاهد - كلية
الآداب - جامعة المنوفية

قاحت شعر «محمود درويش»
- موقعية خاصة في الشعرية
العربية برجه عام، ليس باعتباره نصاً
شعرياً متميزاً فحسب، وإنما لكونه - أيضاً -
من هذا الشعر العظيم الذي استطاع أن
يحقق التوازن الصعب بين جماليات الفن
الشعري وبين المعطيات الواقعية التي
يتردد «الشاعر» نفسه في أنساقها وإقفاً
تحت وطأتها، ومن ثمّ يقدم وعيه -
المعرفي والجمالي على السواء - فعالية
وسيلة بين ما هو واقعي خارج النص
وجمالي داخله، ليتشكل نسيج شعري لا
يتميز داخله ملحمي من غثاى وإنما
يمتدّجان معا داخل بوتقة تراجيدية لها
نفسها الإغريقية العريق. وتحديد المرحلة
الشعرية بما بعد بيروت ينطوي على
تمييز أولى بين شعر درويش قبل
الخروج من بيروت وبعد هذا الخروج ،
يقوم على أساس من طبيعة العلاقة بين
الواقعي والجمالي، هذه الطبيعة التي
منحت فعالية الوعى الوسيطة
خصوصيتها مع كل مرحلة.

قبل الخروج من بيروت كانت هناك
مرحلتان : مرحلة الإبداع داخل الوطن
وتتميز بوعى يغلب عليه الاتجاه
الاجتماعي الذي مثلت الأيديولوجية
الماركسية عناصر رؤيته الأساسية ومن
ثم كانت علاقة الجمالي بالواقعي علاقة
مباشرة يقوم فيها «الوعى» بالاستيعاب

فحسب، أما المرحلة الثانية فبدأت بخروج
الشاعر/محمود درويش من الوطن:
فلسطين، ودخوله بيروت (مورداً
بالقاهرة) ، وهى المرحلة التي توهج فيها
شعره ويدخل مرحلة اللصق الفني على
ضوء تناقضات «بيروت» اللغزة السياسية
والثقافية وحتى العسكرية ، في بيروت
التحق الوطن بالثورة المسلحة، وعلى
ضوء هذه العلاقة تكشف بشكل فادح
الوضوح عواصم عربية كثيرة وتحولت
هذه الفداحة إلى فضيحة مدوية مع
خروج الثورة من جغرافية الحلم بالوطن
القريب، وكانت المرحلة الثالثة التي تحول
فيها الوعى الثوري إلى وعى إنساني عام
وخلصت الشعرية الدرويشية لمراجعات
عنيفة لجمالياتها ومعرفيتها ولما حولها
تتجلى في قول «درويش» .

سوف تخرج منا قليلا،
سنخرج منا
إلى هامش أبيض نتأمل
معنى الدخول ومعنى
الخروج

سنخرج للتو .آب أبونا الذي
كان فينا إلى أمة الكلمة (١)

إن الرؤية الشعرية تخلص لنفسها ،
وتخلص من وعيها الاجتماعي في
المرحلة الأولى، ومن وعيها الثوري في
المرحلة الثانية، لتصبح تأملاً إنسانياً ذاتياً

وخالصاً، معبرة عن الوعي الممكن الأقصى الذي تمتلكه الجماعة الاجتماعية دون وعي به، ومضاهرة نسيج رؤية إنسانية خالصة للعالم من خلال تلك المراجعات الجذرية للواقع أشياء وأفكاراً وعلاقات، وكان الفصل في ذلك التحول للنهاية التراجيدية التي عاشتها الثورة الفلسطينية لوجودها في لبنان، وتحديدًا بيروت، فكما يقول «محمود درويش»: لقد امتدت الفكرة الفلسطينية وانتشرت خلال هجومها الأسطوري في حصار بيروت إلى مساحة كامل الكون الإنساني دافعة بالفكرة الصهيونية الانتزالية، مع أخواتها المريبات الشقيقات، إلى أضيق حدود «الجيتو»، (٢).

ولعل الظاهرة الأساسية في رؤية هذه المرحلة هي السؤال / الأسئلة..، فعندما يخصنم المشهد عن إمكان الوعي بتفاصيله يحل السؤال .. السؤال الوجودي الشامل .. السؤال الذي لا ينتظر إجابة بقدر ما يحقق وجوده كسؤال وحسب، وكأنه معادل للإدانة السكوتية عنها لذلك المشهد الذي لا يحقق باتساعه وتضخمه إلا الشهادة على نفسه بالخواء والفراغ، هو سؤال يحمل نكهة التراجيديا القديمة حيث ليس ثمة إجابة محددة عن مسؤولية كل هذه المأساة: أهو القدر أم خطأ البطل التراجيدي أو الطبيعة التراجيدية نفسها. و«محمود درويش» يجدر مع السؤال

الوجودي ويعرف انجذافه معه، فيقول «إلى أين تأخذني الأسئلة، (٣). معترفًا بطبيعة المرحلة ودور السؤال عنها في التعبير عن موقفه منها - رفضها - والسؤال عن «الحق» أساس في مسألة الواقع، ولكنه الحق الأوسع من أن ينحصر في المطالبة بالوطن، ولكنه يتسع ليشمل - في بساطته ووضوحه - أبسط حقوق الحياة عامة:

- صدقي. أخى يا حبيبى
الأخيرا

أما كان من حقنا أن نسير
على شارع من ترابٍ تفرع من
موجة متعبة؟

.....

- أما كان من حقنا أن ننالم
ككل القطط

على ظل حائط ...؟

- أما كان من حقنا أن نظير
ككل الطيور إلى تينة مترية

.....

أما كان من حقنا أن نداعب
قطعة؟

أما كان من حقنا أن نرى وردة
دون أن نتوجس فيها دماً
قائماً من مكان قريب (٤).

إن معاني الأسئلة تؤدى جميعاً إلى الوطن، نعم، ولكنها تنصب على أبسط مظاهره مصورة ضمناً، هذا السلب لحق شعب في الحياة البسيطة والمادية على «حجر» يسمى وطنًا.

أما كان من حقنا يا حبيبى
أن نمتد الشعب الحلو فوق
حجر؟ (٥).

ويمتد السؤال عن الحق إلى السلوك
الإنساني للتريزى

- أما كان من حقنا أن نواصل
ذلك الضحك؟ (٦).

ويصبح الملجأ الوحيد المتاح أمام
إنسانية الفعل ونتيجته المأساوية ليقع
السؤال في أفقه الدلالي لاعلى الفعل وإنما
على نتيجته في إدانة صامتة للواقع

- هل كان من حقى النزول من
البنفسج والتوجع في دماى؟

هل كان من حقى عليك الموت
فيك

لكى تصيرى مريماً

وأصيرناى؟

هل كان من حقى الدفاع عن
الأغاني؟

وهى تلجأ من زنازين الشعوب
إلى خطاى؟ (٧).

هل يوسع البجع العاشق أن
يرقص أكثر؟

....

والنهايات بدايات سؤالى عن
صواب الأغنية (١٤).

إن تعليق الشاعر يؤكد موقع السؤال
من بناء رؤية العالم، يقول:

هل نستطيع الورد فى أحلام
من مات النزول عن السياج؟

هل نستطيع العيش أكثر ما
استطعنا كي نرى ذهب الكلام
خبراً ولماكة (١٥).

إن مساملة الواقع تضع حداً للفعل
الراهن فيه، حتى معاودة السقوط
أصبحت مستحيلة، فإن رقصة الثورة قد
انتهت، والوردة التى حاول الشائر أن
يخلصها من السياج لا تستطيع ذلك بعد
رحيله والكلمات الذهبية لا تستطيع بعده -
أن تتحول إلى حياة - وهوما ينفذ إلى
مساملة الفعل الماضى:

أما كان فى وسعنا أن نرى
أبائنا لنتنمو على مهل فى
اتجاه النبات؟

....

أما كان فى وسعنا أن نغافل
أعمارنا

وأن نتطلع أكثر نحو السماء
الأخيرة قبل أقول القمر (١٦).

هل هى إدانة للثورة؟ كلا .. فلم
تكن الثورة غير فعل جمالى من أجل ما
يمكن أن تصنع الحياة، وإن مساملتها لا

النفس، مجرد الصوت يقيم العلاقة، ولا
يعنى الشاعر، أن يوجد المبرر للسؤال فى
سياق لا يتطلبه، فالسؤال موضوع النفس
والنفس الآن:

كل الشوارع أوصلت غبرى إلى
طرف السماء

فأين أذهب، أين أذهب؟ (١٧).

ذلك أن بديل المكان الماضى بديل
مأساوى. لا مكان فيه، ولكنه سفر دائب،
إنه ارتداد إلى حالة من اللجوء .. فلا
بيروت لبنديقية بعد بيروت لا قمة أخرى
يمكن أن يوجد لها السؤال:

هل من قمة أخرى

لتسمر لا يريد الموت فى حقل
الحقائب (١٨).

ويمتلك السؤال عن المكان - فى بعض
الأحيان إجابته، غير أنها إجابة تقدم
مكاناً معنوياً، أى: لا مكان، فى مفارقة
واضحة بين واقعية السؤال واستعارية
الإجابة التى تؤكد غربة الفلسطينى:

- إلى أين يا صاحبي؟

- إلى حيث طار الحمام فوصلك فتح
ليسند هذا الفضاء بسنبلة
تنتظر (١٩).

ومن تساؤلات المرحلة - كذلك -
الاستفهام عن القدرة على تغيير النتيجة:
هل كان فى وسعنا؟ من خلال طبيعة
الواقع المأساوى وما يمكن أن يحتضنه
من فعل، يقول «درويش»:

هل يوسع القلب أن يسقط
أكثر؟

إن مسألة إدانة الواقع تخلق من
جمالية الفعل الإنسانى، الثورى - والى
تشتع من سمو الأسلوب الكنائى، فالرحيل
من الوطن نزول من البنفسج، والثورة
توهج فى دم الدوار، ودفاع عن الشيد
الإنسانى العام الذى لا يلجأ إلا إليهم هارباً
من قمع السلطة...

إن فعل الثورة فعل جمالى فى الكون
كله ومن هنا كان التساؤل عن خطيئة
الوجود الجمالى:

أما كان من حقهم أن يرشوا
على قمر الماء ريحان أسماهم
وأن يزرعوا فى الخنادق
نارنجة كي يقل الظلام (٢٠).

ومن السؤال عن الحق إلى السؤال عن
المكان .. أين هذه المأساوية الجارحة بعد
الخروج من بيروت .. كانت بيروت مكاناً
احتضنت فكرة الوطن، وكانت منفى وطن
غير اسمه - انتماء المنفى إلى «أرض»
قريبة: على مرمى يدققة، وخروج
الدوزة من المكان القريب أضاع المسافة
والمكان انشاع المنفى قضاع الوطن كما
يقول درويش:

لا ليس لى منفى

لأقول: لى وطن

الله، يا زمن (٢١).

ومن هنا كان السؤال عن المكان
سؤالا عميق الدلالة:

هذا خريفى كله

أعلى من الشجر المذهب، أين
أذهب حين أذهب؟ (٢٢).

إن الأسئلة المتشابهة بين «الذهب»
والذهاب، تحرك السؤال الكامن فى

الوعى والشعرية

تدينها وإنما تتهم النتيجة التي استلقت
الفعل وقسوته على مأساويتها:

هل كان في وسعنا أن نحب أقل
لنفرح أكثر؟ هل كان في وسعنا
أن نحب أقل .. أقل؟ (١٧)

ومن سؤال الماضى والحاضر يتولد
سؤال الفكرة/ الدورة ، وفيه تتمتع - رغم
الأسئلة السابقة قوة العلاقة بين الدورة
والذات، يقول «محمود درويش»:

ألا تستطيعين أن تظفلى قمرًا
واحدًا كى أنام

أنام قليلًا على ركبتيك فيصحو
الكلام

ليمدح موجًا من الفصح ينبت
بين عروق الرخام (١٨)

فلا تزال الدورة شמוש هذا الكون
وأقماره . لاتزال تفرض الصحو على
اللائح وتثبت الحياة النافحة من قلب
برودة الأشياء وموانها .. ولاتزال كذلك
علاقة خصيبة بينها وبين اللاتار:

ألا تستطيعين أن تخرجى من
طنين دمس كى أهدد هذا
الشبق (١٩)

ويمتد السؤال وجوديًا أكثر فأكثر:

هل نستطيع بناء معبدنا على
متر من الدنيا لتعبد -

خالق الحشرات والأسماء
والأعداد والسر المغبى فى ذبابه؟

هل نستطيع إعادة الماضى إلى
أطراف حاضرتنا لنسجد -

فوق صغرتنا لمن كتب الزمان
على الكتاب بلا كتابة؟

هل نستطيع غنام أغنية على
حجر سماوى ، لتصد

للأساطير التى لم تستطع
تغييرها إلا بتأويل السحابه؟

هل يستطيع بريدنا المائى أن
يأتى على منقار هدهد؟

ويعهد من سبأ رسالتنا لنؤمن
بالغرافة والغرافة (٢٠)

وتصبح الأسئلة أحصنة تصعد
لتسقط... سؤال بغير إجابة (سيزيف
الجديد):

فى التيه متسع لأحصنة تشب
من السفوح إلى الأعلى

ومن السفوح تخرس صوب
القاع... (٢١)

بل يخطئ السؤال التاريخ الإنسانى
كله:

هل كانت الصحراء تكفى
للضياح الأدمى؟

.....

هل كان أول قاتل - قابيل -
يعرف أن نوم أخيه موت؟

هل كان يعرف أنه لا يعرف
الأسماء بعد ولا اللغة؟

هل كانت امرأة يغطيها قميص
التوت أول خارطة؟ (٢٢)

ودائمًا السؤال الإنسانى لا جواب له:

كم من زمان سر كى يجدوا
الجواب عن السؤال وما السؤال

إلا جواب لا سؤال له... (٢٣)

إنه الواقع الذى يفرض مساءلة
التاريخ فى صيغة تكاد تكون عبثية فى
تنقيبها الذى لا جدوى له عن البدايات
المعتمدة لهذه النهاية...

إن السؤال يمثل - كما سبق القول -
عصرًا من عناصر رؤية العالم فى
مرحلة الوعى الممكن، الحلم الإنسانى،
ولذا فهو لا ينحصر فيما سبق فحسب
وإنما يتكاثر فينتزع حتى لاستطيع أن
نقول إنه يغطى معظم موضوعات هذه
المرحلة، من السؤال عن الصفات التى
تخلعها المأساة على بطلها داخل المشهد
إلى سؤال المستقبل، محتضنًا بين
السؤالين كل أسئلة الوجود... إلا أننا
نكتفى هنا بالرد الذى يسجله الشاعر
«على كل هذه الأسئلة رافعا البطل
التراجيدى - المواطن الفلسطينى - فوق كل
الأسئلة:

لك أن تكون - ولا تكون

لك أن تكون

أو لا تكون

كل أسئلة الوجود وراء تلك
مهزلة

والكون دفترك الصغير

وأنت خالقه

فدون فيه فردوس البداية ،
يا أبى

أو لا تدون

أنت ... أنت المسألة (٢٤)

إن مرحلة «الوعى الممكن» تصور
دورة تحقق شروط الدراما فى التراجيديا
الفلسطينية حيث «مجمع السلوكيات ..

الانفلات .. المواقف .. الأيديولوجيات ..
الأفعال والإبداعات التي ، على مستوى
الفرد الخلاق ، تبلور المجتمع
يكامله، (٢٥) .. وتعتبر عن لحظة حاسمة
وضعت هذا المجتمع الذي امتلك صفة
الثورية أمام قضية الوطنية واحداً إلا من
حلم كان ثورياً وصار - بعيداً عن إمكانية
الفعل الثوري - إنسانياً أقصى حدود
الإنسانية .. مطرفاً في صفته إلى حدها
الأقصى .. فمع بداية المرحلة «بيروت»
١٩٨٢ .. كان على رؤية المرحلة الثانية أن
تتطور في قصيدتها الواحدة والكاملة
للتنتهي الرؤية الثورية في حصار بيروت
الذي يشكل الذروة التراجيدية ، وكان
النمط الفلسطيني - نموذج المرحلة الثانية -
جاهزاً تماماً .. لقد استعد لكل شيء ،
وأبطل توقيعه . ولم يبق على المسرح
احتمال لدخول شخصيات جديدة ، ووقف
وجهاً لوجه أمام القضاء والقدر .. لقد زج
بكل عناصر الدراما في المشهد
الطويل (٢٦) فقد كانت مواجهة طرفي
الصراع - الفلسطيني والإسرائيلي -
مباشرة وجهاً لوجه ، وكانت سلبية
الحكومات العربية مطلة وفاضحة ، إنها
العناصر البنائية في علاقاتها المعقدة
توافقت - جميعاً - وتواجدت على أرض -
بيروت وفي الخامس من يونيو، ١٩٨٢
وقد أفرزت نفسها شعرياً في
الديوان القصيدة «مديح الظل العالي»
تسجيلاً جمالياً لوقائع تراجيدية في ذروة
تصاعدها: وقد كان لحناصر «الدراما»:
المكان - الشخصية - الحدث تركيز خاص
في هذا الديوان وهو يضع نهاية الوعي
الثوري وبداية الوعي الإنساني - الحلم .
أما المكان: بيروت فقد حاول
«الشاعر» في «ديوانه» حصار لمداخل

البحر، أن يعطيها تعريفاً دون جدوى،
أنها مساحة من المطلق سالحة للوصف
ومتأبئة على التعريف، يقول «درويش»:
تفاحة للبحر، نرجسة الرخام،
فراشة حجرية بيروت شكل
الروح
في المرأة
وصف المرأة الأولى، ورائحة
القمام
بيروت من تعب، ومن ذهب،
وأندلس وشام
فضة، زيد، وصايا الأرض في
ريش الحمام
وفاء سنبله. تشرذم نجمة بيني
وبين حبيبي بيروت
لم أسمع دمي
من قبل ينطق باسم عاشقة
تنام على دمي ... وتنام
من مطر على البحر اكتشفنا
الاسم: من طعم
الخريف ويرتقال القادمين
من الجنوب: كأننا أسلافنا،
نأتى إلى بيروت كي نأتى إلى
بيروت (٢٧) .
إن هذه الجمالية المفرطة والتي
لا تتحدد في شيء ، تمن المكان الثوري
مكاناً مطلقاً .. مساحة للإعجاز والحرية
الإنسانيين: حتى ليعجز «نثر» محمود
درويش - عجز شعره عن الإحاطة بها:
«إن هذه المدينة المتلبسة، المدينة المدن،

المدينة - الجزيرة، المدينة - الغاية عصبية
على الكتابة.
لقد صاغت كل من مر فيها . ولم
يقدر أحد على صياغتها، (٢٨) إلا أن
بيروت المكان الدرامي يأخذ شكله
النهائي من الفعل فيه:
بيروت قلعتنا
بيروت دمعتنا (٢٩)
وكذلك
بيروت - صورتنا
بيروت - صورتنا (٣٠) .
ومن هذا التماهي بين مكان
الثورة/بيروت - وفاعل الثورة/
الفلسطيني تأخذ «بيروت» معناها:
بيروت المدينة ليست امرأتى
وبيروت المكان مسدس الباقى
وبيروت الزمان هوية «الآن»،
المضرج بالدخان (٣١) .
وهنا يتحد الفعل الثوري والمكان في
هذه الصرخة الراقصة:
بيروت - لا
تظهر أمام البحر أسوار و ... لا
قد أخسر الدنيا ، نعم
قد أخسر الكلمات والذكرى
ولكنى أقول الآن: لا
هى آخر الطلقات - لا
هى ما تبقى من هواء الأرض - لا
هى ما تبقى من حطام الروح لا
بيروت - لا (٣٢) .

الوعى والشعرية

... يذثرون بالفولاذ،
يضطجعون مع فتياتهم،
يتزوجون، يطلقون، يسافرون،
ويولدون
ويعملون، ويقطعون العمر في
دباباة...
أهلا وسهلا .. (٣١).

هذا الفاشي .. الفاشيون- المسلح
والمحاصر بسلحه نفسه والذي مثل دور
الضحية عبر تاريخه الطويل متلفعا
بدمرعه . ما هو يكشف وجهه:

يخرج الفاشي من جسد الضحية
يرتدى فصلا من التلمود : أقتل
كمي تكون
عشرين قرنا كان ينتظر الجنون
عشرين قرنا كان يبكي ...
كان يبكي
كان يخفي سيفه في دمهته
أو كان يحشو بالدموع البندقية
عشرين قرنا كان ينتظر
الفلستطيني في طرف
المخيم (٣٢).

تضحك إذن شخوص التراجيديا:
القدسي في مواجهة الرجشي ، وبينما
يمارس الفاشي وحشيته على كل مظاهر
الحياة:

- الطائرات تطير - والأشجار
تهوي

- والمباني تخبر السكان (٣٣):
- الطائرات تطير من غرف
مجاورة إلى الحمام (٣٤).

فهذا هو قانون وجودها: المواجهة،
ومنه تأخذ سماتها الغامضة والأولية
هناك في عمق التاريخ الإنساني:

يا ابن الهواء الصلب ، يا ابن
اللغة الأولى على الجذر
القدسي ، يا ابن سيدة البحيرات
البعيدة ، يا ابن من يحمي
القدامي من خطيتهم ، ويطيح
فوق وجه الصغر يرقا
أو غماما (٣٥).

إن عدم تحدد السمات في دائرة
التجسد العضوي ينقل «النمط» من
إنسانيته إلى مستوى المعنى المطلق الأمر
الذي لا يحد الفعل في إطار الإمكان وإنما
يطلقه في أفق المشيئة ..

كن فيكون: سقط القناع ولا أحد
إلا في هذا السدى
المفتوح للأعداء والنسيان
فاجعل كل متراس بلد (٣٦).

ويكون الفعل الثوري فعلا مقدسا ومرتبئا
بنظام الكون كله:

- سقط القناع

والله غمض باسمك البحري
أسبوع الولادة واستراح إلى
الأبد

كن أنت كن حتى يكون

لا .. لا أحد (٣٧).

وفي الطرف الآخر من المواجهة نجد
«الفاشي» المدمج بكل الزيف التاريخي
والوجودي يتجلى في فعله التدميرى
التيقضى للفعل القدسي - الفلستيني:

إن بيروت/ المكان الدرامي يعلن
انتماءه إلى الفعل الثوري ومنه يأخذ
جماليته:

بيروت - منتصف اللغة

بيروت - ومضة شهوتين

بيروت - ما قال الفنى لغتاته
والبحر يسمع ، أو يوزع صوته
بين اليدين (٣٨)

إن المكان الذى يجذب نحوه الخيال
لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد
هندسية وحسب . فهو مكان قد عاش فيه
بشر ، ليس بشكل موضوعى فقط بل بكل
ما فى الخيال من تميز . إننا نتجذب
نحوه لأنه يكثف الوجود فى حدود تتسم
بالحمية (٣٩) . هذه الحماية تمثل معبر
التماهي بين الاثنين ، بيروت - والثورة
الفلستينية ، خاصة وأنها ليست
مجرد حماية مادية بقدر ما هى حماية
نفسية خاصة بالهوية الفلستينية التى
تقصدها الغزو الإسرائيلى لبيروت، ومن
هنا تأخذ جماليتهما بقدر نجاح التماهي
بين بيروت والثورة ، فنفهم هذا اللهاث.
المقولة خلف اللغة ربما تستطیع أن تحيط
بهذه المساحة النفسية المتشكلة خارجا فى
مدينة اسمها بيروت، أما شخصيات
المشهد التراجيى فى ذروتها فهم طرفا
الصراع: الفلستينى الثائر الذى يتوحد
الآن مع بيروت/ المكان الثورى ويتحدد
له صفات إعجازية تجمع أنماط
الشخصية الفلستينية فى مرحلة الوعى
الثورى فالآن تتحدد مسيرته الوجودية.

إن الصليب مجالك الحيوى ،
مشارك الوحيد من الحصار

إلى الحصار (٤٠).

الوعى والشعرية

ماسوف يحدث للصقور إذا
استقرت فى القصور، ويحلمون
بصراع نرجسهم مع الفردوس
حين يصور منقاهم ، وكانوا
يعرفون

ما سوف يحدث لسنونو حين
يحرقه الربيع ، ويحلمون

بربيع هاجسهم بجىء ولا
جىء ويعرفون

ما سوف يحدث حين يأتى
الحلم من حلم

ويعرف أنه قد كان يحلم

يعرفون ، ويحلمون ، ويرجعون ،
ويحلمون ، ويعرفون

ويرجعون ، ويرجعون ،
ويحلمون ، ويحلمون
ويرجعون^(٥٧).

إن بدايتنا فى استقراء رؤية الشاعر،
لعالمه - فى المرحلة الثالثة لوعيه -
بالسؤال بدوره كعنصر بنائى لهذه الرؤية
والحلم كسمة مميزة وفارقة لوعى المرحلة
عن سابقه ، يشير إلى سمة جوهرية فى
شعر هذه المرحلة وجماليات موقفها
الفكرى ، أعلى صفاء التجربة وخلوها
تماماً مما كان يدفعها إلى الخطابية أو
النثرية الأمر الذى أنهى تماماً مرحلة
التعبير الواقعى عن الواقع .. فبعد بيروت
لم يعد ثمة واقع وإنما حالة وجدانية
تنتمى إلى ما يشابهها ، وهو ما نفهم منه
بروز مفردة «الفجر» - هذه اللقبائل التى
تجرب الأرض بحثاً عن وطن لا وجود له
إلا فيهم. يقول درويش:

جائعة تمد مناقيرها إليه فى لهف...
أعلننا حبة القمح يا حلمنا، ويكون
الاختصار الإعجازى «هاتها هاتنا» تأكيداً
 للعلاقة الحيوية بين حبة القمح وهذه
الأرواح الأمر الذى يعيد الصورة من
تبعيدها اللاواقعى إلى الحالة الفلسطينية
الحالية.

ويتبادل «الحلم، والمعرفة، موقعيهما
فى انبجام دال على حالتي وعى
تتماهين داخل الشخصية:

كانوا على وشك الهبوط إلى
هواء بيوتهم..

من أى حلم يصعدون؟

بأى حلم يحلمون؟

بأى شيء يدخلون حدائق
الأبواب

والمنفى هو المنفى ؟

.. وكانوا يعرفون طريقهم حتى
نهايته وكانوا يحلمون^(٥٨).

إن اللحظة الفارقة بين نهاية المنفى
وبداية الوطن وهى تجمع بين الاثنين ...
التقيضين - تجمع بين المعرفة والحلم فى
الطريق من المنفى إلى الوطن. تقيضين
يقسمان الوجود الفلسطينى كله إلا أن هذا
الوجود يظل يدفع الحلم حتى يصل به
إلى حالة من المعرفة بذاته وهنا لا بأس
من تسويق الحلم والمعرفة فى تحقيق فعل
المعادة.

جاءوا من الغد نحو حاضرم
.. وكانوا يحلمون

بقرنفل المنفى الجديد على
سياج البيت ، كانوا يعرفون

وأصوت مثل ذبابة زرقاء فى
هذا الظلام
ويلا شهيد^(٥٩).

فلابد من حلم يخفف الواقع ويعطى
المبرر للحياة فيه ، وهنا ينادى بالحلم
وظيفة حيوية يتبدق منها الخوف على
الحلم ومنه ، ومساءلته:

تخالفنا الريح. ريح الجنوب
تحالف أعداءنا. والممر يضيق .
فترفع شارات نصر أمام الظلام
لعل الظلام يضىء ونشدو على
شجر الحلم . يا آخر الأرض - يا
حلمنا الصعب، هل تستمر^(٦٠).

إن الحلم حالة من الدخول فى
اللاعى وهو تقيض لوعى الصائب
حدقته على الخارج وتصل قيمة «الحلم،
عند درويش إلى حد الأسف على أحلام
ضيعها انجذاب الفلسطينى إلى واقعه
اللورى فى المرحلة السابقة، فالحلم قياساً
إلى الواقع الفلسطينى للحالة الفريدة
لتماسك الشخصية ، يقول الشاعر: «وكم
حلم ضاع من نومنا حين كنا
نفتش عن خبزنا فى الصقور
ونعمل»^(٦١) . والحلم مطلب بأن يكون
بديلاً للفاعلية اللورية ومن هنا هذا
الابتهال المرفوع إليه:

رفعنا إليك مناقير أرواحنا
أعطنا حبة القمح يا حلمنا. هاتها
هاتها^(٦٢).

إن لا واقعية الحلم تفرض التحول
بالحلم من وجوده المادى - الواقعى - فى
تعبير سيريالى إلى وجود يستطيع أن
يكون شبيهاً بشفاية الحلم . ومن هنا هذا
التجسيد السيريالى للروح كأفراخ طيور

وطنى حقيبة

وحقيبتى وطن الفجر

شعب يخيم فى الأغاني
والدخان

شعب يفتش عن مكان

بين الشظايا والمطر^(٥٨).

تلك الحالة لا ترى مشاهد وإنما تص
مشاعر، ويصبح المرئى بالنسبة لها،
مجرد مفردات غير دالة بذاتها.. مقككة
.. مبعثرة.. لا تدل إلا بانغماسها فى
أتون الشعور، الأمر الذى يخلق إمكانية
تسميقها لغة على قدرة الشاعر،
للترميزية والتي تصل إلى ما يشبه العبث
للفوضى الحامل للدلالة كما فى هذه
القصيدة التى أوردها كاملة لاستيضاح
حالة اللاعى - الحلم - التى تختبئ لغتها
من اللغة يقول «درويش»:

هو الباب، ما خلفه جنة القلب.
أشياؤنا ..

كل شيء لنا - تتعاهى. وباب
هو الباب، باب الكناية، باب
الحكاية

باب يهذب أيلول. باب يعيد
الحقول إلى أول الفصح . لآباب
للآباب لكننى

أستطيع الدخول إلى خارجى
عاشقاً ما أراه وما لا أراه .
أقى الأرض هذا الدلال وهذا
الجمال ولا باب للباب؟
زئزائى لا تضىء سوى داخلى

وسلام على، سلام على حائط
الصوت. ألفت عشر قصائد فى

مدح حريتى هاهنا أو هناك .
أحب فئات السماء التى تتسلل
من كوة السجن متراً من
الضوء تسبح فيه الخيول،
وأشياء أسمى الصغيرة - رائحة
البن فى ثوبها

حين تفتح باب النهار لسرب
الدجاج . أحب الظبيعة بين
الخريف

وبين الشتاء، وأبناء سجاننا،
والجملات فوق الرصيف البعيد.

وألفت عشرين أغنية فى هجاء
المكان الذى لا مكان لنا فيه.
حريتى:

أن أكون كما لا يريدون لى أن
أكون وحريتى: أن أوسع
زئزائى

أن أواصل أغنية الباب: باب
هو الباب: لآباب للآباب لكننى

أستطيع الخروج إلى داخلى،
إلخ .. إلخ ..^(٥٩)

إن الشاعر يعتمد لغة الحلم فى
التشكيل الترميزى حيث الانقطاعات
والتداعيات والمفردات التى تنقطع عن
أساسها المعجمى تماماً مغترية داخل
سياقها عن تاريخها القديم، وهذه الصلة
السرية التى تتوارى فى نسيج النص
المهلل ظاهرياً غير أن الشاعر يضعن
النص مفتاح قرأته عبر هذا الإلحاح -
التكرار - على مفردة «الباب»، وبعض
معينات الدلالة فى مفردات أخرى مثل
«زئزائى» - حائط الصوت - كوة السجن -
أبناء سجاننا - حريتى - الخروج -

الدخول، وكل هذه مفردات دالة على
وساطة الباب بين عالمين «ما خلفه جنة
القلب أشياؤنا - كل شيء لنا»، والباب -
فى تعبير الشاعر عن ماهيته «باب هو
الباب، يمتلك بعداً رمزياً خاصاً بالشاعر:
«باب الكناية، باب الحكاية. باب يهذب
أيلول، باب يعيد الحقول إلى أول الفصح،
هذا هو الباب الذى يمتلكه الشاعر وينتقل
من خلاله بين العالمين: الوطن والمغنى،
إلا أنه يعود إلى انتصابه وإيقاعه - فاصلاً لا
وسيطاً - : «لآباب للآباب، ليفتح النص
على تداعيات نفسية تميز قانون الواقع :
«لكننى أستطيع الدخول إلى خارجى
عاشقاً ما أراه وما لا أراه، «الباب وما
خلفه، هنا يكون حل انفصال العالمين هو
العشق - عشقهما حل نفسى كذلك -
ويخترق الشاعر قراره بالعشق متصلاً
عن جدوى الباب - عن وجوده الشاذ
وفى الأرض هذا الدلال وهذا الجمال،
ليعود مرة أخرى إلى الباب والزئزائة
التي دفعته إلى الشعر فى الماضى،
وتدفعه إلى الطمأنينية الآن «زئزائى لا
تضىء سوى داخلى .. وسلام على -
سلام على حائط الصوت»، ويتداعى
الوطن من الذاكرة بزئزائىه
القديمة/ الجديدة يولد من رحمها تعريف
الحرية «حريتى أن أوسع زئزائى، أن
أواصل أغنية الباب الذى لا باب له هذه
الأغنية التى تحول إلى معبر نفسى بين
الداخل والخارج:

- أستطيع الدخول إلى خارجى

- أستطيع الخروج إلى داخلى

ليبدل النص عى هذه العزلة فى
المغنى الأخير ... العزلة / الزئزائة ..
والتي تقسم مساحة التواصل بين الذات

الوعى والشعرية

الواعية/ والعالم والذات اللاواعية/ النفس عبر فعل التأمل الذى يتوقف طويلا عند رمز «الباب»:

لم يبق فى تاريخ بابل ما يدل
على حضورى أو غيابى
باب ليحمل أو ليخرج من يتوب
ومن يلوب إلى الرموز
باب ليحمل هدهد بعض الرسائل
لليعيد (٦٠).

ويرتبط برمز الباب فعلان أساسيان هما فعلا «الخروج» و«الدخول».. إن هذين الفعلين يثيران ذاكرة مشحونة بالمأساة فقد خرج الفلسطينيون من وطنهم فى ١٩٤٨ واكتمل خروجه من سيادتهم على وطنهم فى ١٩٦٧ وفى ١٩٦٩ خرج الفلسطينيون المسلحون من عمان وفى ١٩٧١ خرج للشاعر نفسه من الوطن وفى ١٩٨٢ خرج مع ثوار شعبه من «بيروت» إلى أبعد مسافة عن الوطن - تونس، اليمن، السودان - غير أن الوعى الحاد بالخروج الأخير يقف متأبيا على هذه المطاردة المأساوية للفعل «يخرج» الشاعر وشعبه، ومن هنا ينزاح الفعل عن دلالاته فى السياق الشعرى ليتحمل بأكبر من الدلالات الترميزية، يقول «درويش»:

- بيروت كانت هناك وكانت هنا
وكنا على رقعة البحر ساعة حائط
ويوم قرنفل
وداعا لمن سوف يأتون من
وقفنا صامتين
ومن دمنا وأقطين . لتدخل
سنخرج
قلنا: سنخرج حين سندخل. (٦١)

إن دلالة الباب تنهار تماما وتصبح المساحة قابلة للشئ وتقضيته فى وقت واحد مما يحيل السؤال إلى هؤلاء الإعجازيين الذين يخرجون فى دخولهم إنهم هذا الوجود الزمنى الذى كان على ساحل البحر ساعة للمدينة ويوماً للأرض، إنهم زمن ثورى خالص، والزمان بعكس المكان يتسع لوجود الأصداد فى لحظته... وفى قصيدة أخرى يتناول الفعلين نفسيهما:

نحن لم ندخل ولم نخرج (٦٢).
فلم يكن المكان غير زمن الثورة
وحدها، ولم تكن «بيروت» وطن هذه
الثورة أو كما يقول «درويش»:

بيروت المدينة ليست امرأتى (٦٣)
إن دمار المشهد الواقع يحذف الشاعر
إلى داخله ليشهد تماسكه الروحى، ومن
الداخل ينبثق الترميز مواجهة الواقع المهمش
ومن هنا تنبع مصداقية «الحلم الشعرى»:

قال: إن جننا إلى أولى المدن
ووجدناها غيايا
وخرايا لا تصدق
لا تطلق

شارعا سرتنا عليه ... وإليه
تكذب الأرض ولا يكذب حلم
يتدلى من يديه (٦٤).

لقد كان انسحاب الثورة من المساحة
الفارقة بين الوطن والمواطن فى المنفى
اقتراباً للاثنتين من خلال «الرمز»
وللترميز، لقد حلأ فيها وملاً لغة
جديدة، وأهم هذه الرموز ما استلها
«درويش» من تربة وطنه ومن ذاكرته:

- ألف .. دال ... ويا

قد دخلنا الهاوية

دون أن نهوى، لأن السنبلة

تستد العشاق إن مالوا (٦٥)

- ومن يدنا إلى دمنا قضاء، لا
يسيج

إلا بعوسجة الطفولة ... (٦٦).

- وسأشوى

- إلى أين يا صاحبي؟

- إلى حيث طار الحمام فصفق

فحج وشق السماء

ليربط هذا الفضاء بسنبلة فى
الجليل (٦٧).

إن الرمز المستل من تربة الوطن يقوم
بوظيفة تحديد العلاقة بين الوطن
والمواطن، بل إنه فى حياته الواقعية يؤكد
مواطنة المواطن أين حل:

من زهرة الليمون تولد زهرة
الليمون ثانية (٦٨).

ويفتح الرمز نص، المرحلة على
جمالية مطلقة يفتش عنها فى محاولة
للتعويض:

سأمدح هذا الصباح الجديد،
سأنسى اللبائى، كل اللبائى
وأمشى إلى وردة الجار، أخطف
منها طريقها فى الفرج

سأقطف فاكهة الضوء من شجر
واقف للجميع ...

سأملك وقتاً لأسمع لحن
الزفاف على ريش هذا
الحمام (٦٩).

أن نقف، أن نلتفت إلى الخيار السياسي للشاعر وهو يرفض اتفاقات «مديرد-أوسلو-جنيف-واشنطن-القاهرة...»، فالوطن ليس هو فلسفة الممكن للتفاوضية .. الوطن ليس مرحلة عارضة ومؤقتة .. والوطن ليس تجربة يمكن أن تنجح كما-بالقدر نفسه- يمكن أن تفشل، الوطن، عند الشاعر حامل الوعي الجمعي، هو ببساطة فادحة- هو الوطن، غير مطروح لاختلاف في الرأي أو الرؤية، وغير قابل لأن يتقلص كما لا مساحة لكي يمتد. ولذا يبقى محمود درويش خارج أوراق «غزة- أريحا، فلسطينيا متطرقا إلى حد الشاعرية- يرى ما يريد ولو على مقعد .. في الريح» ■

الهوامش

- (١) محمود درويش- د: «هي أغنية...»- ق: «سفرج»- دار الكلمة / بيروت / ط ١، ١٩٨٦- ص: (٧).
- (٢) محمود درويش- «في وصف حالنا»- دار الكلمة / بيروت / ط ١/ ١٩٨٧- ص: (١٢٦).
- (٣) محمود درويش- د: «ورد أقل»- الموسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت/ ط ٢- ١٩٨٧- ص ٧.
- (٤) محمود درويش- د: «حصار لمذبح البحر»- ق: (صباح الخير يا ماجد) ص ٦٧.
- (٥) م-٥.
- (٦) محمود درويش- د: «هي أغنية...»- ق: «أسماك تترجس حول قلبي»- ص ٩٨.
- (٧) محمود درويش- د: «مدح الظل العالي»- دار العودة/ بيروت / ط ١٣/ ١٩٨٧- ص ٤٣.
- (٨) محمود درويش- د: «ورد أقل»- ق: «على السفح أعلى من السفح .. ناموا» ص ٣١.

ولها صوت أبيض في السموات،
واصفاء حصة
لوصايا الملح. مت يا حب مت
فيما. لتعرف
أنتا كنا تحب(٧١).

ويستمر هذا التلون العاطفي الذي يأخذ الواقع- التجريبي في نهايتها- إلى غيابات نفس مقفلة حزنا وتعلقا، غير أن التجريبي تنتهي لتبدأ أخرى:

تمر على وشك السقوط عن
الشجر
تلك النهاية والبداية، أو كلام
للسفر(٧٢).

إن السمة المميزة لوعي هذه المرحلة هي شيوع الترميز كأسلوب شعري في التعبير عن الموقف الفكري للشاعر والذي يتبدى في انتماء أصبح- بغياب الثورة أكثر صلة بالوطن، وأصفى علاقة بها، إن «الترميز» حين يكون وسيلة للتعبير عن موقف فكري من قضية مصيرية مثل قضية فلسطين له دلالة التي لا تفصل عن طبيعة المرحلة التي ابتدأت مع خروج الثورة من مكان فاعليتها الأخير..

لم يعد الواقع يقدم للشاعر شيئا فليس ثمة: «أحمد الزعتر» أو «راشد حسين» أو «إبراهيم مرزوقي» أو حتى «سرحان» إشارة سرحان، إنها العزلة، والصمت الذي يلف هؤلاء الخارجين من حلم السلاح وهنا فإن اللغة تقدم للشاعر إمكانية المحصور في مساحة الرمز الراقية - الثوري- الشاغرة.. مساحة الغياب .. عند هذه النقطة تحديداً- مواجهة الشاعر للغة على أرضية من الغياب المر يمكننا

إنها محاولة للصعود على مأساوية الواقع الزاهن والتطلع إلى مستقبل جمالي، ولا يتم هذا إلا بإعادة صياغة الماضي المأساوي صياغة جمالية، تتحول للثورة إلى حب .. طفل مدلل:

خسرنا، ولم يريح الحب شيئا
لأنك يا حب حب، لأنك يا حب
طفل مدلل

تكسر باب السماء الوحيد، وكل
الكلام الذي لم نقله. وترحل
فكم وردة لم تر اليوم- كم
شارع لم يحطم كآبة قلب مكبل
وكم من فتاة يغافلنا عمرها
ويسير إلى جهة لا نراها ..
لتصهل

وكم من نشيد تنزل فينا وكنا
نياما. وكم من هلال ترجل
ليرتاح فوق الوسادة(٧٣).

وتدخل النهاية- نهاية الوجود الثوري في أسلوب مجازي يقطعها عن دلالتها الأولى، فليس ثمة دلالة أولى إذ لم تكن المقاومة الفلسطينية خارج الوطن المحتل إلا فترة من الزمن أفرزها الوضع اللبناني فحسب وبانتهائه كان يجب أن تنتهي- فقد كانت- إذن- أسطورة مؤقتة تحمل مثالية الفكرة أكثر مما حملت من واقعية الفعل ولذا كان جواز «درويش» بالفضل الثوري عن واقعيته- تحققه الفعلي- إلى المستوى المجازي مجرد تنمية لحالة مجازية إذا صح التعبير «يقول الشاعر:

للتهايات مذاق القمر البني،
طعم الكلمات

عندما تحفر في الروح مجاريها
.. وتتشف

الوعى والشعرية

- (٩) محمود درويش - د: «مدح النخل العالي» - ص ٨٧.
- (١٠) محمود درويش - د: «هى أغنية...» ق: «هذا خريفى كله» - ص ٢٩.
- (١١) ن. م. - ص ٨.
- (١٢) محمود درويش - د: «هى أغنية...» ق: «محاولة لتحتار» - ص ٧٠.
- (١٣) محمود درويش - د: «حصار لمناخ البحر» - ص ٢٣.
- (١٤) محمود درويش - د: «هى أغنية...» ق: «عدأ أبواب الحكاية» - ص ٥٦.
- (١٥) ن. م. - ق: «من قصّة الموت الذى لا موت فيه» - ص ١٠٩.
- (١٦) محمود درويش - د: «وردأقل» - ق: «عناوين للروح خارج هذا المكان» - ص ١٥.
- (١٧) ن. م. - ق: «سباتى الشتاء» الذى كان - ص ٨٩.
- (١٨) ن. م. - ق: «ألا تستطيعين أن تطفئى قفرا...» - ص ٨٥.
- (١٩) ن. م. - ق: «ويعلمنى اللعب ألا أحب» - ص ٩١.
- (٢٠) محمود درويش - مأساة للرجس - ملهاة للفتنة - مجلة اليوم السابع - عدد ٢٢٦ حزيران (يونيو) ١٩٨٩ فرنسا - ص ٩.
- (٢١) ن. م. - ص ١١٨.
- (٢٢) ن. م. - ص ١١٩.
- (٢٣) ن. م. - ص ١٢٠.
- (٢٤) محمود درويش - د: «مدح النخل العالي» - ص ١١٨، ١١٩.
- (٢٥) جان درفيليو - سرسيولوجيا للفن - د: «هذه بركات» - عويدات / بيروت ١٩٨٣ - ص ٣٨.
- (٢٦) محمود درويش - الزمان : بيروت - المكان - آب - مجلة الكرمل / عدد ٢١ / ٢٢ / ١٩٨٦ / قبرص - ص ٨٢، ٨٣.
- (٢٧) محمود درويش - د: «حصار لمناخ البحر» - ق: «قصيدة للبيروت» - ص ٩١.
- (٢٨) محمود درويش - «فى وصف حالنا» - مقالة : «لحن مكبوت إلى بيروت» - ص ١٦٤.
- (٢٩) محمود درويش - د: «مدح النخل العالي» - ص ٨.
- (٣٠) ن. م. - ص ٢٨.
- (٣١) ن. م. - ص ٣٦.
- (٣٢) ن. م. - ص ٣٦.
- (٣٣) ن. م. - ص ٤٦.
- (٣٤) جاستون باشلار - جماليات المكان - د: «غالب هلسا - المؤسسة الجامعية للدراسات / بيروت ط ٣ / ١٩٨٧ - ص ٢١.
- (٣٥) محمود درويش - د: «مدح النخل العالي» - ص ٩.
- (٣٦) ن. م. - ص ٣٨.
- (٣٧) ن. م. - ص ٣٩.
- (٣٨) ن. م. - ص ٧٠.
- (٣٩) ن. م. - ص ٨١.
- (٤٠) ن. م. - ص ٣١.
- (٤١) ن. م. - ص ٣٠.
- (٤٢) ن. م. - ص ٤٦.
- (٤٣) ن. م. - ص ٥٤.
- (٤٤) ن. م. - ص ٥٨.
- (٤٥) ن. م. - ص ٣٦.
- (٤٦) ن. م. - ص ١٢١، ١٢٢.
- (٤٧) ن. م. - ص ٩٤.
- (٤٨) ن. م. - ص ٩٤.
- (٤٩) محمود درويش - د: «هى أغنية...» - ص ١٢.
- (٥٠) ن. م. - ق: «من قصّة الموت الذى لا موت فيه» - ص ١١١.
- (٥١) محمود درويش - ن. م. - ق: «فانازيا الناي» - ص ٦٥.
- (٥٢) محمود درويش - ن. م. - ق: «محاولة لتحتار» - ص ٧٤، ٧٥.
- (٥٣) محمود درويش - د: «وردأقل» - ق: «تحالفا للريح» - ص ٣٥.
- (٥٤) ن. م. - ق: «خمرنا ولم يريح الحب شيئا» - ص ٩٣.
- (٥٥) ن. م. - ق: «تخاف على حلم» - ص ٥٥.
- (٥٦) محمود درويش - د: «مأساة للرجس» - ملهاة للفتنة - مجلة اليوم السابع - م. ص ١١.
- (٥٧) ن. م. - ص ٥٧.
- (٥٨) محمود درويش - د: «مدح النخل العالي» - ص ٩٢.
- (٥٩) محمود درويش - د: «هى أغنية...» ق: «متر مربع فى السجن» - ص ٣٧.
- (٦٠) محمود درويش - ن. م. - ق: «من قصّة الموت الذى لا موت فيه» - ص ١١٢.
- (٦١) ن. م. - ق: «سفر» - ص ١١.
- (٦٢) ن. م. - ق: «غبار القرافة» - ص ١٩.
- (٦٣) محمود درويش - د: «مدح النخل العالي» - ص ٤١.
- (٦٤) محمود درويش - د: «هى أغنية...» ق: «أن القاص أن يقتل نفسه» - ص ٧٧.
- (٦٥) محمود درويش - ق: «تأملات سريعة فى مدينة قديمة وجديدة على ساحل البحر الأبيض المتوسط» - مجلة الكرمل / عدد ٩ / ١٩٨٣.
- (٦٦) محمود درويش - «خرج الطريق» - مجلة الكرمل / عدد ١٣ / ١٩٨٤.
- (٦٧) محمود درويش - د: «حصار لمناخ البحر» - ص ٢٠.
- (٦٨) محمود درويش - د: «مأساة للرجس» - ملهاة للفتنة - مجلة اليوم السابع - ص ٨.
- (٦٩) محمود درويش - د: «وردأقل» - ق: «سأمدح هذا الصباح» - ص ٩٥.
- (٧٠) محمود درويش - ن. م. - ق: «خمرنا ولم يريح الحب» - ص ٩٢.
- (٧١) محمود درويش - د: «هى أغنية...» ق: «عدأ أبواب الحكاية» - ص ٥٥.
- (٧٢) محمود درويش - ن. م. - ق: «فى آخر الأشياء» - ص ٦١.



من لهجة الخطابة إلى لفقة الحياة

ورد أقل... نموذجاً

محمد السيد إسماعيل*

* باحث وشاعر مصري

قا محمود درويش ظاهرة استثنائية في مسيرة الشعر الفلسطيني المعاصر وعندما نطلق قولاً كهذاً، لا نعني بالضرورة حكماً بالأفضلية، بل نعني - على وجه التحديد - خصوصية الحالة التي ندهشنا لفرداتها حين ننظر إلى «محمود درويش» شاعراً وفلسطينياً على وجه الخصوص. تبدأ هذه الحالة خصوصيتها منذ خروجه المبكر من داخل «الأرض المحتلة» رغم يقينه بما سوف يتعرض له - بسبب ذلك الخروج - من انتقادات حادة. لا يحرص شاعر على التعرض لها، ناهيك عن سعيه إليها واعياً مختاراً.

لكن ما هو الدافع وراء ذلك الخروج المبكر وتحمل تلك الانتقادات بوعي واختيار؟ ينبغي قبل الإجابة أن نتذكر ذلك الوجه الآخر لخصوصية تلك الحالة، أعني ذلك الرفض الذي أشهره «محمود درويش» في وجه ذلك «الحب القاسي» الذي حاصر به الآخرون كل ما هو فلسطيني حتى أطلق مقولاته الشهيرة «أنقذونا من ذلك الحب القاسي» منذ وقت مبكر أيضاً (١٩٦٩). إننا أمام شاعر لم يشأ أن يظل أسير قيتين: قيد القهر اليومي المادي المباشر في «الداخل»^(١)، وقيد الحب القاسي من «الخارج» فالقيدان - وإن اختلفا في الطبيعة - متفقان في الأثر، لأنهما يفرضان عليه أن يظل أسير تلك المعادلة (الفعل - رد الفعل) - التي يتولى

«العدو» تكريس طرفها الأول - (الفعل / القهر) - كما يتولى «المحبون» تكريس طرفها الثاني - (رد الفعل / المقاومة) - بالمواصفات التي أحبوها عليها. ولعل هذما يفسر القفور الذي استقبل به ديوان «آخر الليل» لخروجه فنيّاً عن تلك المواصفات المطلوبة والمعهود لطرف المعادلة الثاني وهكذا يظل القيدان يفرضان حالة واحدة لا يملك الشاعر إلا أن يعايشها، حالة يفرضها القيد الأول بحكم «الضرورة» اليومية الحياتية، ويفرضها القيد الثاني بحكم «الترويج» والمباركة. وهي حالة لن تنتج (لا شعراً) نمطياً مستهلكاً يستلب أكثر مما يؤثر.

بماذا يمكن أن نصف شاعراً لم يتردد في الخروج على هذه المعادلة المدمرة؟ نصفه بلا تردد أيضاً بأصاليته كشاعر قبل أي صفة أخرى. هذه «الأصالة» التي لا تكون إلا به «حرية الرؤية» وهي مطلب «محمود درويش» الذي سعى إليه ونأى به عن حكم «الضرورة» محققاً بذلك أصاليته الشعرية^(٢).

مازلنا حتى الآن نتحدث عن خصوصية «درويش» بما هو خارج عن الشعر، وإن كان ضرورياً له، ولنا الآن أن نستبصر خصوصية تجربته الشعرية بما هي الأساس في تناوله شاعراً، ولعل أولى الملاحظات التي تستوقفنا في ذلك الأمر أن محمود درويش استطاع باقتدار نادر أن يحقق طرفي تلك المعادلة الصعبة:

الوفاء لطبيعة الفن دون التخلي عن التزامه المبدئي بقضية شعبه ومع الإقرار بعدم التناقض بين هذين الأمرين بالضرورة، إلا أننا كثيراً ما نصادف نماذج شعرية تتوسل إلى قارئها بشرف التزامها بإحدى القضايا الأثيرة، وعلى النقيض نصادف نماذج أخرى لا تلتفت لمثل هذه القضايا بل تتأفف منها واقعة بذلك في أسر الشكلانية مهما كثرت ادعاءات أصحابها بغايلية ما ينتجون. أما ثنائية هذه الملاحظات فهي ما شيع في شعره من روح انتقادية حادة وساخرة من الذات ورفاق الدرب ورموز الطريق وهو أمر يندر أن نجده في الشعر الفلسطيني، ولنقرأ هذه السطور ولننخيل إلى من يمكن أن توجه، مع الاعتذار عن نقلها كاملة حتى نكتبين مرادها:

يمثل دوري الأخير. وكان
وحيداً وحيداً على مسرحه
يرتب ما لا يرتب من جوفة
متعبة

لقد أطفئوا النور وانصرفوا
واحداً واحداً خلف أرزاقهم

وما زال يلعب في دمه وهو
بحسبه رغبة العتبة

تقمص دور الشهود ودور
الشهيد ولم يبلغ الانكسار ولا
الغلبة

وحيداً يرمم ما انهار منا
ومنه ومن آخر الخشبة

- ألابد من مسرح يا أبي؟
فقال: ولابد من شاعر في
الطريق إلى قرطبة
وحيداً... وحيداً يسير إلى قرطبة
ووحدي أصدقك حين يكذب،
مثلي... ما أكذب

تنأى هذه القصيدة عن طبيعة الهجائيات السياسية للفاحشة على نحو ما نعهد في شعر مظفر النواب أو نزار قباني، كما تنأى عن طبيعة قصيدة المراجعة السياسية الحادة على نحو ما عهدنا في شعر أمل دنقل مثلاً، لكنها تأخذ - رغم اشتراكها مع النماذج السابقة في طبيعة الرفض السياسي الواضح - طبيعة خاصة، فلأول مرة نرى درجة عالية من الاتحاد بين الشاعر والمخاطب (هدف الهجوم)، وهذه خصوصية أخرى من خصوصيات محمود درويش، ويستدعي ذلك الاتحاد درجة عالية أيضاً من التعاطف المصحوب بالإشفاق، فهل يرجع ذلك لخصوصية المخاطب هو الآخر، باعتباره رمزاً قديماً، أو باعتباره أباً على حد تعبير الشاعر. ومع ذلك لم يكن هذا الاتحاد كاملاً وإن كان بدرجة عالية بل لأزمة شعور آخر بالانفصال، وبين هذين الشعورين تكمن أزمة الشاعر الحقيقية، ويكمن أسر القصيدة لقارئها. (١)

لا يكمل فهم القصيدة السابقة إلا بقراءة قصيدة «بقاياك للصقر» التالية لها مباشرة في الديوان إذ يشتركان في

التوجه إلى مخاطب واحد وهو ما نلاحظه باستعراض بعض سطورها التي يستهلها بقوله:

بقاياك للصقر. من أنت كي
تحفر الصقر وحده
إلى أن يقول:

سنخلى لك المسرح الدائري.
تقدم إلى الصقر وحده فلا أرض
فيك لكي تتلاشى،
وللصقر أن يتخلص منك،
وللصقر أن يتخلص جلدك.

تبلغ هنا حالة الانفصال التي بدت حيية في القصيدة الأولى أعلى درجاتها التي تصل لحد الإدانة والاستنكار كما يبدو في صيغة الاستفهام في أول القصيدة «من أنت كي تحفر الصخر وحده؟»، الأمر الذي يضع قوله في القصيدة السابقة «وحيداً... وحيداً يسير إلى قرطبة» في دائرة الشك، ويجنح بها إلى الإيحاء باستحالة أن يكون هناك سير وإلى قرطبة تحديداً. كما يجنح قوله «وللصقر أن يتخلص منك» في هذه القصيدة، بقوله «ولم يبلغ الانكسار ولا الغلبة» في القصيدة السابقة إلى حد الانكسار أو ما هو أكثر بعد أن كان يوحى بحالة من الوسطية بين الانكسار والغلبة واستمراراً للرؤية الذات بلا مثالبات زائفة تحجب الرؤية الصحيحة وأنا أعني هنا الذات الفلسطينية عامة وليس ذات الشاعر فحسب، يواصل محمود درويش تعريته

للمترق والافتتال الفلسطيني، على نحو ما يظهر في قصيدة «بماق قاتله»:

- أخى يا أخى ما صنعت
لثغثالتي؟

فوقنا طائران فصوب إلى فوق!
أطلق جميعك أبعد منى أو

- ماذا تقول؟ ستقتلنى كى يعود
العدو إلى بيته / بيتنا وتعود إلى
لعبة الكهف

ورغم ذلك الاقتتال لا يطن الشاعر انفصاله أو رغبته فى الانفصال عن ذلك (الأخر) الفلسطينى، على نحو ما لاحظنا فى النموذجين السابقين، إذ مازال للشاعر يذكر بما هو مشترك وجمعى (تعال إلى كرخ أمى لطبخ من أهلك الفول) أو (ماذا صنعت بقهوة أمى وأمك).

لا يبلغ «محمود درويش» درجة الاغتراب الكاملة رغم انقطاع دور الرموز القديمة ورغم حدة الاقتتال الذاتى، وآية ذلك اختتامه لقصيدته السابقة بذلك الإصرار على الوحدة/ العناق «لن أحل وثاق العناق / لن أتركه». وهو ما يبدو كذلك فى قصيدته (هناك ليل) فبعد أن يستعرض كل مظاهر الانكسار والتردى من قبيل:

هناك ليل أشد سواداً... هناك
ورد أقل سينقسم الدرب أكثر مما
رأينا، سينشق سهل. إلخ

يختمها بقوله:

ولكننى سأتابع مجرى التشديد
ولو أن وردى أقل

وهي نغمة دائمة فى قصائد هذا الديوان، أو لنقل إنها استراتيجية القول فى

هذه المجموعة، أو الرؤية المركزية المسيطرة التى يمكن ردها إلى ثنائية الانفصال / الاتحاد) ولن أسطرد فى سرد كافة النماذج الدالة على هذه الثنائية، ويكفى أن أشير إضافة للنماذج السابقة إلى قصيدة (وفى الشام شام) التى يقول فى بعض سطورها:

لماذا اتكأت على خنجر
ترانى؟ لماذا رفعت سفوحى

لتسقط خيلى على؟ تمنيت إنى
تمنيت أن أحملك

إلى أول الشعر أو آخر الأرض
ما أجمل!

وما أجمل الشام ما أجمل
الشام لولا جروحي

فضع نصف قلبك فى نصف
قلبى، يا صاحبي

لتصنع قلباً صحيحاً فسيحاً لها،
لى، ولك.

يصاحب هذه الرؤية المركزية المسيطرة التى ألمحنا إليها مجموعة من اللوازم الدلالية المصاحبة للخطاب الشعرى فى هذه المجموعة، وهى لوازم تقترب من طبيعة التعميم التى يدور الشاعر حولها، ويتعبّر آخر فإن هذه اللوازم هى بمثابة مرتكزات للرؤية المركزية السابقة. وإذا كانت الرؤية السابقة تدور حول محورى (الانفصال / الاتحاد) فإنه يمكن تقسيم هذه المرتكزات حول هذين المحورين بحيث تنتمى المجموعة الأولى. دلاليًا إلى دائرة «الانفصال»، وتنتمى الأخرى إلى دائرة «الاتحاد» طبقاً لما يمكن أن يسمى بنظرية المصاحبات الدلالية.

١ - مصاحبات دائرة «الانفصال»:

بقليل من التأمل يمكن ملاحظة مجموعة من المصاحبات الدلالية التى تشبع فى هذه المجموعة، والتى يمكن ردها إلى دائرة «الانفصال»، وسوف نكتفى بالتعرض لاثنتين منها هما لازمة «الرحيل»، ولازمة «الحنين إلى الماضى»، حيث يندر أن نجد قصيدة تخلو من هاتين اللازمين. وهما بالإضافة إلى وقوعهما فى دائرة «الانفصال»، «الدالية»، ترجيحان بعدم الرضاء عن لحظة آنية قابضة ومحاولة الانفصال عنها سواء كان ذلك بالاندفاع إلى لحظة آنية عن طريق «الرحيل»، الذى يحمل معنى زملياً بقدر ما يوحى بالاستبدال المكاني. أو باسترجاع لحظة هاربة عن طريق التذكر المصوب بـ «الحنين إلى الماضى».

أ - لازمة «الرحيل»:

يرتبط «الرحيل»، بالبرغبة فى المفارقة أو الاستبدال، لكه فى حالة «محمود درويش» يرتبط بالحنان، لذلك فغالباً ما يتم التعبير عنه بفعال توحى بالمجاهدة من قبيل [سأقسط هذا الطريق الطويل] كما يستدعى استحضار المصاحبات اللفظية الدالة على المواجهة والحنان من قبيل:

تضيق بنا الأرض أو لا تضيق.
ستنقطع هذا الطريق الطويل إلى
آخر القوس. فلتتوتر خطانا سهاماً.
أعنا هنا منذ وقت قليل. وعما قليل
سنبلغ سهم البداية؟

لكن لهجة المواجهة والروح التضالفة لم تعد باليتين القديم ولا حتمية التفاؤل الأول. وهو ما يدل عليه الشاعر أسلوبياً

من لهجة الخطابة إلى لغة الحياة

يقرب في كثير من حالاته من «المناعة» التي لا معالم لها وإن عبر عنها الشاعر بروح ساخرة تخفيفاً من وطأها المحتملة. والمناعة لا ترتبط فحسب بما سبق بل ترتبط أيضاً - وربما كان ذلك هو الأهم - بتنافر التوجهات. ولنقرأ هذا الجزء من (مطار أثينا):

مطار أثينا يوزعنا للمطارات.
قال المقاتل: أين أقاتل؟ صاحت
به حامل: أين أهديك طفلك؟ قال
الموقف: أين أوظف مالي؟ فقال
المثقف: إلى مسالك؟ قال رجال
الجمارك: من أين جئتم؟ أجبتنا:
من البحر. قالوا: إلى أين تمشون؟
قلنا: إلى البحر. قالوا: وأين
عناوينكم؟ قالت امرأة من
جماعتنا: بلجتي قريتي.

وقد تزداد حدة تنافر التوجهات - التي ظهرت في بداية هذا المقطع - حتى تبلغ درجة الاقتتال وهو ما عرضنا له من قبل.

ب - لازمة «الحنين إلى الماضي»:

«الحنين إلى الماضي» هو الوجهه الآخر لرحيل أو هو رحيل إلى الماضي، لذا فإنه يؤدي ما يقوم به الرحيل من رغبة في الانفصال عن واقع محاصر آتياً. ولذلك يرتبط ذلك الماضي بالحياة الآمنة والاقترب من الطبيعة بعواملها المختلفة:

تكلم عن الأمل يا صاحبي كي أرى
صورتي في الهديل. وإذا كان الحنين إلى
الماضي يرتبط بتذكر زمن محدد غالباً
ما يكون زمن الطفولة - قبل الاجتياح
الصهيوني لفلسطين بطبيعة الحال - فإنه

موت على نحو ما كان يذهب أيضاً
صلاح عبدالصبور عندما قال إن قلت
لصاح انتشيت قال كيف / والسندباد
كالإعصار إن يهدأ يمت).

وتتضح هذه الطبيعة الصوفية في
التعبير عن «الرحيل» والإصرار عليه،
حين لا يتردد الشاعر في خلع أعضائه -
ربما لهذا من إحياءات صوفية - كي
يستطيع المرور حين تضيق به الأرض
ويحشر في العمر الأخير:

تضيق بنا الأرض . تحشرنا
في العمر الأخير، فنخلع أعضائنا
كي نمر.

وكما أصبح الشاعر مسغرقاً في
«الطريق» دون انتظار لما يؤدي إليه لأنه
[قد يؤدي وقد لا يؤدي] فإنه قد أصبح
مسغرقاً أيضاً في ذاته أو باحثاً عن روحه
[على الروح أن تجد الروح في روحها أو
تموت هنا... ص ١٩] دون أن يعنى ذلك
انكفاء رومانسيًا. كما أصبحت علاقته
ببلد الوصول المرجوة علاقة إسرائيلية آه
من بلد لا نرى منه إلا الذي لا يرى:
سرنًا]

وكما يرتبط «الرحيل» بالعناء
والمجاهدة فإنه يرتبط بطول الزمن الذي
هو أيضاً ضرب من المعاناة لوقلنا
لزوجاتنا: لدن منا مئات السنين لكل
هذا الرحيل/ إلى ساعة من بلاد، ومتر
من المستحيل/ حيث نجد في جانب
«مئات السنين» في سبيل «ساعة واحدة»
من بلاد، كأنها رحلة مجاهدة طويلة في
سبيل لحظة إشراقية مباغتة.

إن رحيلنا على هذا النحو من المعاناة
دون يقين كامل في الوصول إلى الهدف

بالانتقال من يقينية الأسلوب الخبري
[نسقط هذا الطريق الطريق] إلى
احتمالية الأسلوب الإنشائي المتمثل في
الاستفهام [أكنّا هنا منذ وقت
قليل...؟] ورغم احتمالية الوصول
وامتناز اليقين في المصير المنتظر فإن
فعل «الرحيل» يتحول إلى قيمة في حد
ذاتها يستحق رمى كثير من الورد في
النهر من أجل قطعه:

ومازال في الدرب درب.
ومازال في الدرب متسع للرحيل
سنرمي كثيراً من الورد في النهر
كي نقطع النهر.

بل ربما لم يعد الوصول إلى «قرطبة»
هذًا بقدر ما أصبحت الوسيلة إليها هي
الهدف الأساسي الذي يتعلق به الشاعر
ولنتظر إلى هذه السطور:

- أسافر ثانية في الدروب التي
قد تؤدي وقد لا تؤدي إلى قرطبة
- أعود إذا كان لي أن أعود
إلى وديتي في نفسها إلى خطوتى
نفسها ولكنني لا أعود إلى قرطبة.

إن محمود درويش بهذه السطور
يقترّب من طبيعة الصوفي الذي لا يهجم
الوصول بقدر ما يهجم الاستغراق في
الطريق. وهذا ما يعلنه الشاعر صراحة
في «عناوين للروح خارج هذا المكان»
بقوله:

عناوين للروح خارج هذا
المكان. أحب الرحيل
إلى أي ريح.. ولكنني لا أحب
الوصول.

فهل ذلك لأن الوصول تجمّد أو على
الأكل هدوء الذي هو بالنسبة للشاعر

يرتبط أيضاً بتذكر مكان محدد لا يسميه الشاعر غالباً، للعلم به بداهة بل يكنى عنه بظرف المكان «هناك» للدلالة على البعد والإيحاء بقوة الحنين:

أنا من هناك. ولي ذكريات.
ولدت كما يولد الناس لي والدة
وبيت كثير التوافد. لي إخوة.
أصدقاء. وسجن نافذة باردة.

ورغم بدئية ما يرويهِ محمود درويش عن نفسه في هذين السطرين فإنه لا يتردد في ذكره بل تردده في أكثر من نموذج. وأكثر من ذلك تراه يسعى إلى تأكيده حتى على مستوى الشكل الكتابي كأن يضع مثلاً نقطة بعد كل جملة أو حتى كلمة للى إخوة. أصدقاء. وسجن رغم اتصالها عروصياً الأمر الذي كان يستلزم وضع فاصلة (،) على نحو ما هو معروف في القصيدة «المدرسة» إلا أنه يلجأ إلى استبدال النقطة بالفاصلة لغاية دلالية كأنه يقوم بتدبيل النظر عند كل جزئية يرويها.

ومن «هناك» بمحرميتها ومن «الأس» بإطلاقه، يسعى الشاعر في بعض نماجه إلى التحديد «المكاني» و «الزماني» فتصبح «هناك» قرية محددة هي بالذات أكد الشاعر ويصبح «الأس» طوقله البعيدة

..... أحب السفر

إلى قرية لم تعلق مسانى
الأخير على سروها. وأحب الشجر
على سطح بيت رأنا نعدب
عصفورتين ؟ رأنا نرى الحصى.
ومن التحديد «المكاني الزماني» ينجح الشاعر إلى تحديد «الشخصية الإنسانية»

وكثيراً ما تكون صورة «الأم» هي الصورة المثلى والمائلة في ذاكرة الشاعر وغالباً ما يستحضر معها «رائحة الخبز في الفجر»:

أحن إلى خبز صوتك أمي!
أحن إلى كل شيء. أحن إلى...
أحن إليك.

إن الأم لا تستحضر «الخبز» فحسب بل تتحد معه. لقد أصبح «صوتها» خبزاً، ولا غرابة في ذلك باعتبار صوت الأم هو الزاد الحقيقي. والحق أن رمز «الأم» عند محمود درويش يحتاج لدراسة مستقلة لأنها تصبح في كثير من النماذج معادلة للوطن بأسره. وتصبح في نماذج أخرى الرابطة الحقيقية بين المغاتلين ولنا أن نمود إلى النماذج الدالة على ذلك في بدء هذه الدراسة.

٢ - مصاحبات دائرة الاتحاد:

أعنى هنا «بالاتحاد» الرغبة في التواصل بما هو نقيض للانفصال والحق أن محمود درويش يلجأ إلى لازمتين أثيرتين لتحقيق ذلك «الاتحاد» أو التواصل وهما «فاعلية الكلمة» التي تتخذ صورة «النشيد» الثانية «فاعلية الجسد» باعتبار الأولى أداة للتواصل القيمي والمعرفي، والثانية أداة للتواصل الحسي والإنساني.

أ - فاعلية الكلمة، أو «هيمنة النشيد»:

غالباً ما يرتبط «النشيد» الذي يعبر عنه الشاعر أحياناً بـ «الأغنية» أو «الكلام» أو «الشعر» أو «الصوت» باعتباره مترادفات دلالية - أقول غالباً ما يرتبط ذلك «النشيد» بلازمة «الرحيل». فإذا كان الرحيل عناءً فالنشيد عامل من عوامل تحمله:

نقيس الفضاء بمقار مهددة أو نغنى للهي المسافة عنا حيث يتحول «الغناء» إلى وسيلة لتخفيف وطأ المسافة كظرف مكاني للرحيل. بل إن «الغناء» أو فعل «الكلام» يتحول في بعض النماذج إلى وسيلة للخلاص من حالة «الرحيل» أو السفر الدائم:

تكلم تكلم لتعرف حدا لهذا
السفر

وإذا كان الرحيل يستدعي «الغناء» أو «النشيد» كقيد موضوعي له فإن «الجسد» أو الاقتراب الحسي يستدعي ذلك الغناء أو «الكلام» كلازمة ضرورية، كأنه الوجه الآخر ل:

أنام قليلاً على ركبتيك، فيصحو
الكلام

ليمدح موجاً من القمح يثبت
بين عروق الرغام.

حيث يأخذ الكلام كينونة مستقلة كأنه منفصل عن صاحبه، بل إن ذات الشاعر نفسها لا تكون غير هذا «الكلام» أو هي على وجه التحقيق مجرد أغنية:

هل تستطيعين أن تخرجي من
نداء الحق

وأن تقسميني إلى اثنين: أنت
وما يتبقى من الأغنية.

ولا يعنى ذلك انقسام الذات، أو الرغبة في انقسامها، بقدر ما يعنى تبنيها لحالة الغناء، حتى تصبح - كما ذكرت - مجرد أغنية. فليست المخاطبة هنا سوى دافع لفعل «الغناء» وآية ذلك أن الشاعر لا يتصورها أو لا يستحضرها إلا بأسر جاذبية الكلام «لغناء» «النشيد» فهي دافع وغاية في الوقت نفسه، وهي في كل الأحوال قرينة النشيد وأسيرته:

من لهجة الخطابة إلى لغة الحياة

تذكرت أني نسيتك فلترقصى
فى أعلى الكلام

الأمر الذى يصبح فيه تمامًا أن يصفها الشاعر بأنها (امراة) من كلام ص ٢٩ وأن يصف «البلد» كمرمز لها بأنه (بلد من كلام ص ٢١) ولا عجب فى ذلك حين تعلم أن كل «كلام» الشاعر لا يدور إلا حول مفردة واحدة لا تخرج عن كونها ذلك الوطن البعيد.

تعلمت كل الكلام وفككته كى
أركب مفردة واحدة هى الوطن.

لقد أصبحت «الذات» و«وطنها» إذن «نشيّد» من الطبيعى فى هذه الحالة أن تكون علاقة الذات بنشيدها علاقة عضوية ويصبح تخلى الذات عن ذلك «النشيد» هو تخلى عن هويتها أو ملاذها بل إن الذات تنساق لإرادة النشيد نفسه أو إرادة اللغة على حد تعبير الشاعر:

سأحيا كما تشتهى لغنى أن أكون
وهو ما يظهر أيضًا فى هذه السطور:

١ - سنقطع كف النشيد ليكملة
لحننا ص ١٧.

٢ - ولكننى سأتابع مجرى النشيد
ولو أن وردى أقل ص ٤٥.

٣ - أريد مزيدًا من الأغنيات
لأحمل مليون باب - وباب
وأنصبها خيمة فى مهبط
البلاد وأسكن جملة ص ٨٣.

٤ - وتبع أصواتنا كى نرى قمرًا بينها
ونغنى ليجل صفر ص ٣٥.

ب - فاعلية «الجنس» أو
«التفكير بالمرأة»:

لا يأخذ «الجنس» فى هذا الديوان صورته المعتادة، بل يتلون طبقًا لتوجهات

المعنى الذى يريد الشاعر إثارتة. كما يبعد عن اللغة الحسية المباشرة. ويحدد أكثر فإن محمود درويش لا يلجأ - فى هذا الديوان - إلى تصوير فعل الممارسة الجنسية على نحو ما نجد فى كثير من القصائد خاصة فى أحدث موجاتها.

إذن لماذا كان هذا العنوان (فاعلية الجنس)؟! وهل كان اختياره ضربًا من المجازفة؟ لا أظن، فالجنس ليس فى ممارسته الفعلية فحسب، إنه أشمل من تلك اللحظة الشبقية العابرة. أو لنقل إنه ضرب من التفكير الذى يصح أن نسميه «التفكير بالمرأة». وقد تعددت مظاهر هذا التفكير وتنوع انعكاساته سواء على مستوى «المفردة» الشعرية أو بناء الصورة أو آلية التفكير ذاته.

من هذه المظاهر أن محمود درويش لا يرى فى حياته إلا رحلة من العشق والمعرفة، أو العشق المفضى إلى المعرفة: وماذا نقول الحياة لمحمود درويش؟ عشت عشقت عرفت وكل الذين ستشوق ماتوا.

وإذا تذكرنا اهتمام الشاعر بعلاقات «التزقيم» وحرصه على توظيفها دلاليًا فمن الممكن أن ندرك أهمية توالى الأفعال السابقة [عشت عشقت عرفت] دون أى علاقة ترقيم أى دون فاصل من أى نوع بينها حتى كأنها فعل واحد وهو ما يريد الشاعر الإيحاء به فالعيش عنده هو العشق وهو أيضًا المعرفة كما يمكن أيضًا ملاحظة توظيفه لحرف (العين) الذى تشترك فيه الأفعال الثلاثة وحرف الشين الذى يشترك فيه الفعلان الأول والثانى.

ومن الطبيعى أن تحتل «المرأة» فى حياة على هذا النحو - مكانة بارزة عند الشاعر، وهو ما نلاحظه فى نماذج متعددة، حيث تظهر صورة المرأة بمستوياتها «الحقيقى والرمزى» فنجد:

لماذا تحب النبيذ الفرنسى؟
قلت: لأنى جدير بأجمل امرأة.

فإذا كان النبيذ متعة حسية مغيبة، فإن لأجمل امرأة متعة حسية توطد العلاقة بالحياة، ومن الطبيعى أن يستدعى كلامها الآخر، وهو ما نجده أيضًا فى قوله:

أريد مزيدًا من السيدات لأعرف
آخر قبلة

وأول موت جميل على خنجر
من نبيذ السحاب

كما تأخذ «المرأة» مستوى رمزيًا حيث تشير إلى «الوطن» وقد تكون الإشارة واضحة محددة، يذكرها الشاعر بالاسم

على هذه الأرض سيادة
الأرض، كانت تسمى فلسطين

صارت تسمى فلسطين،
سيدتى، أستحق لأنك سيدتى
أستحق الحياة.

ومرة تكون أكثر خفاء، حين يريد الشاعر أن يؤكد على استمرارية المقاومة التى تتجاوز «الأفراد» لتصبح مثل روح سارية تتدافع مع كل «جسان جديده».

أعد لسيدتى صورتي. مزق
صورتي حين يصهل فيك حصان
جديد

وقد تأخذ المرأة صورة أممية بعيدة
وطاردها الشاعر فتبدو كما لو كانت وهماً
أو مراباً:

أضعت يدنيا على خصر امرأة
من سراب

كما تهدو المرأة أحياناً كائنة ذات
قدرة مطلقة تتحكم في مصير الشاعر:

وفي وسع غاردينيها أن تهدد
عمرى وفي وسع امرأة أن تتحد
لحدى.

هذه إذن صور مختلفة لكيفية توظيف
الشاعر لرمزية «المرأة» وهو رمز يؤكد
على قيمة تواصل الشاعر مع الآخرين أو
مع البقاء على الأرض وليس أدل على
ذلك من أن الشاعر يحمل من دخول
سيده الأرمين بكامل مشمشها أو حتى
أراه امرأة في الرجال من الأشياء التي
تؤكد قيمة الحياة على الأرض.

يمكن إذن أن نخلص من كل ما سبق
إلى أن الشاعر يدور حول رؤية مركزية
تظهر بتجليات مختلفة داخل البنية
الشعرية وهي كما ذكرت رؤية تدور حول
محوري «الانفصال» / «الاتحاد» ويتفرع
عنها مجموعة من المصاحبات الدلالية
التي ينتمى بعضها إلى المحور الأول
«الانفصال» وينتمى بعضها الآخر إلى
المحور الثاني «الاتحاد»، لكننا في النهاية
نستطيع أن نحيل إلى أن الشاعر يسعى
إلى تأكيد هذا المحور الثاني «الاتحاد» فهل
يرجع ذلك إلى إيمان الشاعر بقوله قديماً:

يا صخر صلي عليها ولدى لتصون نائل

أنا لن أبيعك بالآلئى .. لن أسافر

لن أسافر .. لن أسافر.

هذا يمكن أن نؤكدده، فمحمود
درويش لم يتخل أبداً عن ثوابته
المبدئية، وهو ما يمكن أن يكشف عن
درس أعماله في إجمالها.

رأينا حتى الآن كيف أن هناك رؤية
مركزية تسيطر على الديوان وتتجلى من
خلال مصاحبات موازية لكل من
محوريها، وعليها الآن أن نبحت عن
البنية الفنية المركزية التي تتوازي مع
هذه الرؤية، ولا أقصد بالبنية الفنية مجرد
الجانب التعبيري الذي يحمل بشكل مباشر
هذه الرؤية ويمبر عنها نحو ما أوردت
من نماذج تعبر عن هذه الرؤية مما
أمكننا من استخلاصها من هذه النماذج
بطريقة آلية مباشرة تستند إلى المعنى
المباشر للقول الشعري. بل أعني بالبنية
المركزية المسيطرة تلك البنية التي تحكم
آلية تشكيل الخطاب الشعري سواء عبر
هذا الخطاب عن (الرؤية المركزية)
بصورة مباشرة أم صنع معها معادلاً فنياً
موازياً لها. فما هي البنية الفنية
المسيطرة؟، أستطيع - ودون أدنى افتعال -
التأكيد على توازي هذه البنية الفنية عما
لاحظناه من رؤية مركزية. هذه البنية
التي يمكن تسميتها ببنية «المقابلة»/
«التناظر» حيث تنتشر إلى محورين.

محور «المقابلة» الذي يتوازي مع
محور الرؤية الأول «الانفصال»، ومحور
«التناظر» الذي يتوازي فنياً مع محور
الرؤية الثاني «الاتحاد».

والمقابلة مصطلح بلاغي قديم من
مصطلحات «علم البديع» فهو ضرب من
ضروب «التضاد» الذي ينقسم إلى
ضربين، «الطباق» وهو ما كان بين
«مفردتين»، و«المقابلة» وهي ما تقع بين

أكثر من مفردتين أو لقل إنها تضاد بين
«حالتين»، أو «هيتين»، وواضح أن
«المقابلة» أكثر اتساعاً وشمولاً من
«الطباق» وهو ما يبيح لنا توظيفها لتشمل
أشياء أخرى من «التضاد» فمن الممكن
تماماً أن تشمل تغايرات النمط الأسلوبى
وتصولاته - مثلاً «بين»، «الخبر»،
و«الإنشاء».

من الممكن إذن أن تأخذ المقابلة صورة
متعددة، ولن أقوم بطبيعة الحال باستقصاء
كافة النماذج الدالة عليها إذ يحتاج هذا
لدراسة مستقلة، بل سأورد فحسب بعض
النماذج الدالة على هذا التنوع.

١ - المقابلة بين حالتين:

يعد هذا الضرب من أكثر ضروب
«المقابلة» شيوعاً في تلك المجموعة، فقد
تكون بين حالتين نفسيتين، أو نمطين
من السلوك، أو التفكير فمن تلك الصور
التي يعبر بها الشاعر عن التقابل بين
حالتين نفسيين قوله:

١ - على هذه الأرض ما يستحق
الحياة: نهاية أيلول

٢ - ... غيوم يقلد سرباً من
(الكائنات).

٣ - هتافات شعب لمن يصعدون
إلى حتفهم باسمين وخوف
الطغاة من الأغنياء.

نستطيع ببسر ملاحظة هذا التقابل
النفسى الوارد في السطر الثالث، حيث لم
يعد ذلك التقابل قاصراً على الطباق بين
(هتافات) وخوف، أو (شعب) و«طغاة» أو
(حتف) وأغنياء، بل إن هذه العناصر
جميعاً بتقابلاتها فيما بينها قد خلفت
حالتين من الحالات النفسية والشعورية

من لهجة الخطابة إلى لغة الحياة

غلبة النمط الأول وهو ما تؤكد نهاية القصيدة:

ولكنهم يضحكون ولا يسرقون من
البيت غير الكلام الذى سأقول
لزوجة قلبى .

٢ - المقابلة الأسلوبية :

أعنى بالمقابلة الأسلوبية تحولات
الأسلوب بين أكثر من نمط من الأنماط
التعبيرية وهو ما يقع فى كثير من نماذج
هذه المجموعة فجند تحول الأسلوب مثلا
من الخبرى إلى الإنشائى من قبيل:

ومازال فى الدرب درب للمشى
ونمشى، إلى أين تأخذنى الأسئلة ؟
حيث نلاحظ انقسام هذا السطر بين الخبر
«ومازال فى الدرب درب...» والإنشاء
«إلى أين تأخذنى...» وذلك لغاية دلالية،
فإذا كان الأول ذا دلالة يقيدية فإن الثانى
يؤمى بالحيرة والغموض .

وقد تجمع بعض النماذج بين «الخبر»
وأنماط إنشائية متعددة كالاستفهام والنداء
والأمر كما فى قوله:

يعانق قاتله كى يفوز برحمته:
هل ستغضب متى كثرت إذا ما
تجوت ؟

أخى يا أخى..... فلو كنا
طائران فصوب إلى فوق .

كما قد تجمع بعض النماذج بين
الوصف والحوار ويمكن أن نرجع إلى
قصيدة «بحبلى ميا»، وقد أشرت لها من
قبل .

٣ - التناظر:

أعنى «التناظر» تماثل الأساليب
التعبيرية، وقد يكون ذلك التماثل فى

[رأينا] ومرة مرتبطة بالكاء، وتأتى
مرتين مضافة إلى كلمتى [آخر، أطفال] .
وهو أمر يؤكد جانب الاعتداء للطرف
الأول فالمرأة الوحيدة التى تكون فيها
«مقتولة» يكون ذلك دفاعاً عن النفس كما
يكون بعد رحلة طويلة من قتلها للآخرين
بحيث يكون قاتلهم هو آخر المعتدى
عليهم - كما يظهر التقابل «السلوكى» بين
«بكينا على عيد أطفالهم» و«سيرمون
أطفالنا....» .

وقد يأخذ هذا النوع من المقابلة
صورة التقابل «الفكرى» وهو ما يظهر فى
قصيدة «بحبلى ميا» حيث يصور
الشاعر نفسه فى مواجهة ثلاثة أشخاص
[شاعر، قارئ، قائل] فى صورة حوارية
على هذا النحو:

متى تطلقون الرصاص على ؟
سألت . أجابوا : سهل !

وصفوا الكلوس وراحوا يفنون
للشعب . قلت : متى تبدؤون
اغتيالى ؟

فقالوا: ابتدأنا.. لماذا بعثت
إلى الروح أحذية كى تسير على
الأرض قلت .

فقالوا: لماذا كتبت القصيدة
بيضاء والأرض سوداء جداً .
أجبت : لأن ثلاثين بحراً تصب
بقلبى .

إننا أمام نمطين من أنماط التفكير،
الأول يلحظ ما هو ظاهرى ويرى الفن
صورة آلية له، والثانى يلحظ ما وراء
الظاهر ويرى استقلالية الفن وفاعليته
الذاتية، وبالقياص العددي المجرد نلاحظ

المقابلة فجند فى طرف شعباً أعزل
يهتف لمصعود بعض أبنائه إلى الحنف
الذى يقابلونه فى ثبات بل وفى حالة من
الفرح ونجد فى الجانب الآخر خوف
طفاتهم المدججين من مجرد الأغنية -
[للتذكر فاعلية الكلمة أو هيمنة الشئ] -
الأمر الذى يجنح بميزان القوة إلى
الطرف الأول (الشعب الأعزل) وهى قوة
لا يمكن إرجاعها إلى العوامل المادية بل
ترجع فى الأساس إلى الحالة النفسية لدى
كل من الطرفين درجة يقين كل منهما
فيما هو عليه، هذا اليقين الذى صرح
نزار قباني بضرورته فى إحدى قصائده
بقوله:

إنما العالم اليهودى وهم سوف
ينهار لو ملكنا اليقينا

مما يؤكد ضرورة تحضر الذات أولاً
كأساس أولى لكل صور التحدر.

لا يقتصر هذا النوع من «المقابلة»
على ذلك التقابل النفسى الذى أشرت إليه
بل يمتد ليشمل ما يمكن أن يسمى
بالتقابل «السلوكى» على نحو ما يظهر فى
هذه السطور الشعرية:

رأينا وجوه الذين سيقتلهم فى
الدفاع الأخير عن الروح آخرنا
بكينا على عيد أطفالهم،

ورأينا وجوه الذين سيرمون
أطفالنا من نوافذ هذا الفضاء
الأخير .

تأتى كلمة «وجوه» فى موضعين
ترتبط فيهما بـ «القتل» على نحوين
مختلفين فمرة يكونون «قتلى» ومرة
«قاتلين» أما «نا» المتكلمين فتأتى مرتين
مرتبطة بفعل «الرؤية» أو المشاهدة

تكرار مفردات بذاتها، أو تكرار بناء نحوي محدد، أو نمط أسلوبي واحد.

فإذا نظرنا إلى قوله:

سأقطع هذا الطريق الطويل،
وهذا الطريق الطويل إلى آخره.

إلى آخر القلب أقطع هذا
الطريق الطويل الطويل الطويل.

سنلاحظ أنماطاً مختلفة من التكرار، وإن أتوقف عن تكرار الصيغة في نهاية المطرين، بل ينبغي أن نتوقف لتكرار قوله «الطريق الطويل» لأنه تكرار مبالغ لا يألفه منطق البناء اللغوي، فالألف لغوياً أن يأتي بعد حرف العطف واسم الإشارة «سأقطع هذا الطريق الطويل وهذا....» شيء مخالف لما يشير إليه اسم الإشارة الأول. فالشاعر بهذا يضرب حالة التوقع التي كرستها عادة البناء اللغوي ولا يقوم بإشباعها. وإلحق أن هذه سمة من سمات البناء الفني عند درويش في هذه المجموعة وهو ما يتأكد في قوله مثلاً:

كانت تسمى فلسطين، صارت
تسمى فلسطين

فهو لا يشبع توقعنا لشيء مغاير بعد فعل المصيرورة «صارت» طبقاً لمنطق الفعل ذاته، وهو ما يوضح أيضاً في خروجه على ما يروج به حرف العطف «أو» من التخيير بين شيئين مختلفين حين يكرر ما قبلها في قوله:

وأبحث عن حاضرك كان أو
حاضر كان أو حاضر سيكون وقد
يقوم التكرار بوظيفة تفسيرية كما
في قوله:

لنذهب هناك.... هناك شمال
الصهيل.

ف«هناك» وحدها في المرة الأولى غامضة ولا تنصح إلا بتكرارها وتحديدتها ف يأخذ التكرار وظيفة التفسير.

وقد يقع التكرار في البناء النحوي ذاته، كما في هذا القول:

ولي موجة خطفتها النوارس.

لى مشهدى الخاص

لى عشة زائدة.

فنحن أمام جمل اسمية ثلاث ذات بناء نحوي محدد ومكرر على هذا النحو:

[خبر مقدم - مبتدأ مؤخر - صفة]
والشاعر هنا - على عكس النماذج السابقة - يقوم بإشباع توقعاتنا وهو أمر يناسب الدلالة الكلية للقصيدة التي تقوم على استرجاع ما هو معهود عن مرحلة عمرية ماضية.

وكما يقوم تكرار البناء النحوي بوظيفة الإشباع - كما في النموذج السابق - فقد يقوم كذلك بوظيفة التوحيد بين عناصر متنوعة كما يظهر في هذا النموذج:

إلى أين نذهب بعد الحدود
الأخيرة؟ أين تطير العصفائر بعد
السماء الأخيرة أين تنام النباتات
بعد الهواء الأخير؟

حيث يسعى الشاعر إلى التوحيد بين فاعل «نذهب» وبين المصافير والنباتات وكأننا أمام مطاردة لا تقتصر على الشاعر وقومه فحسب بل تشمل كائنات الطبيعة وعناصرها.

نستطيع إذن في النهاية أن نؤكد على طبيعة الموازنة الفنية بين ما أثبتناه من رؤية مركزية تدور حول محوري الانفصال / الاتحاد، وبين البنية الفنية المركزية كذلك والتي تدور هي الأخرى حول محوري المقابلة / التناظر، مما يؤكد توازن عنصرى العمل الفني [الشكل والمحتوى] عند محمود درويش بحيث لا يكون أحدهما طاغياً على الآخر، وربما كان هذا وجهاً من وجوه تحقيقه لتلك المعادلة الصعبة التي أشرت إليها من قبل وأعلى بها: الوفاء لطبيعة الفن دون التخلي عن التزامه المبدئي بقضية شعبه. ■

الهوامش.

(١) يمكن الرجوع لتفصيل ذلك إلى كتاب «محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة. لرجاء النفلح».

(٢) لا تقل بطبيعة الحال من أهمية تجارب الشعراء المجابيلين لمحمود درويش والذين ظلوا داخل الأرض المحتلة، وجدير بالذكر أن شعراء الجيل الثاني لدرويش قد خرجوا من أسر تلك المعادلة. انظر دالة الفن الجميل في شعر الثمانينيات: النموذج الفلسطيني، لفران جبري غزول، فصول مارس ١٩٨٧ ص ١٩٢.

(٣) يمكن ملاحظة ذلك الاتحاد في قوله: يمشي دورى الأخير... يرم ما اتهار منا ومنه... يا أبى مثلى... ما أكذب.

كما يمكن ملاحظة الانفصال في قوله: وكان وحيداً وحيداً على مسرحه - تقمص دور الشهود ودور الشهيد - وحيداً... وحيداً يسير إلى قرطبة.



لوحة للفنان ويلف فومستيل - ألمانيا



المونولوج والديالوج قراءة في ديوان محمود درويش

مجدي أحمد توشيق

١-

ق

أول ما يبادر القارئ في ديوان محمود درويش، (بيروت - دار الصويدة - ط ١٢ - ١٩٨٧م)، قصيدة عدوانها «القارئ»، تمثل بياناً لطبيعة الخطاب الشعري في الديوان، وإشارة إلى المفاهيم الجمالية المواجهة له، ودليلاً مرشداً يقود القارئ في دهاليز النص الشعري، وقد جاء في ختامها:

يا قارئ!

لا تترج مني الهمس!

لا تترج الطرب

هَذَا عذابي..

ضربة في الرمل طائشة

وأخرى في السحب!

حسبي بأنني غاضبٌ

والنار أولها غضبٌ!

لست أقطع بأن نفي «الهمس» في المقطع ردٌ على دعوة محمد مندور في مصر إلى الشعر المهموس، والأمر جائز، ولكني أرى أن نفي الهمس ونفي الطرب معاً التزام «بموقف» بيني، متوسط، للغاية منه تأكيد أن الشعر «ملتزم» على ما يفهم من الالتزام من الارتباط بهم الجماهير، وما يستتبعه ذلك من اكتساب الخطاب لطابع «دعائي»، يجعل صوته يتجاوز الهمس، ثم يعود الالتزام بجدية وبما

يجعله على كتفيه من أعباء الهم الجماعي فيقف بالخطاب دون الطرب؛ فلا وجود لطرب في خطابٍ مهمومٍ بالعالم إلى حد العذاب.

والوظيفة التثويرية للخطاب مشار إليها آخر المقطع بذلك «الدار» التي «أولها غضب»؛ فالخطاب الشعري إذ يحفل بالغضب يريد من ركام الغضب أن يندلع نارا ثائرة أو ثورية حارقة.

والغضب إذ يلون الخطاب الشعري شعورياً يزود في تلوينه مع العذاب الذي يزود بدوره فيصير ضربتين إحداهما في الرمل تشير إلى مأساة الأرض المحتلة، وهي ضربة طائشة لأنها لا تستعيد الوطن حراً ثانية، والأخرى ضربة «في السحاب» لا توصف بالطين لأنها ضربة الحلم الصادق الذي يكسبه السحاب معنى الرؤيا، وتكسبه الرؤيا من معاني النبوة، وأنبياء فلسطين كانوا أصحاب رؤيا على ما يحكي العهد القديم في غير سفر من أسفاره.

الإشارة إلى النبوة ليست مفتعلة، وهي أشد جلاءً حين نقف من قصيدة «عن الشعر» الباكورة فيما نشر عام ١٩٦٤م، والتي هي تنمة للبيان الشعري للمؤسس لديوان محمود درويش، حيث يقول:

يارافقي الشعراء!

نحن في دنيا جديدة

مات ما فات، فمن يكتب قصيدة

في زمان الريح والذره،

يخلق أنبياء، (ص ٥٤ - ٥٥).

فيستمد الخطاب الشعري الجديد حينئذ جمالياته من مفهوم الرؤيا النبوية بوصفها كاشفة لأبعاد الواقع، داعية إلى التغيير، وإن لم تكن مزودة بمعجزة خارقة قادرة على استعادة الوطن، والفوز بيوم من أيام الحرية إلا معجزة الرؤيا والحمد.

ويظل الخطاب الشعري ذاتياً؛ فالعذاب «عذابي»، والغضب مسد إلى الذات؛ «بأني غاضب»، والنبى فرد له رؤياه، والذاتية مناط وصف الخطاب بأنه «مونولوج»، بمعنى أنه أحادى الصوت. ويظل هناك معنى آخر للمونولوج، يمكن أن يظهر في بعض مواقف الاحترام وهو أن يشير المونولوج إلى خطاب النفس إلى نفسها، فتصير هي مرسل الخطاب ومستقبله معاً في نفى تام للآخر. ولما كان المفهوم المؤسس للخطاب الشعري - على ما يظهر من النصين المعقبين - مفهوماً لا يخلو من بلاغة التأثير في الجموع، يشترط في القصائد أن يفهم «البسطا، معانيها، وإلا الأولى» أن نذريها، (ص ٥٥)، فإن كلمة المونولوج يغلب عليها المعنى الأول: «أحادية الصوت» - على الأقل في المراحل الأولى من تطور

الشاعر حين يتشبث بالمفاهيم المؤسسة لخطابه ويلتصق بها.

وحين يكون المونولوج أحادية الصوت فإنه يكون عين «الديالوج»، بقدر ما يفترض الصوت الأحادى وجود مخاطبين يحاورهم ضمناً، وتصير الحالة الخالصة للمونولوج حالة نادرة، أو منفية عن المشروع الشعري في بداياته، لأن الخطاب يفترض المخاطبين ويحاول استيعاب العالم، ولا يسمح لنفسه بلحظة يتوجه فيها الخطاب إلى نفسه.

ومع أن المونولوج في الخطاب الشعري عند محمود درويش هو عينه الديالوج على المحمل السابق الذى يراعى حوار الخطاب مع المتلقين المفترضين من «البسطاء»، إلا أن أحادية الصوت تقتضى من جماليات الخطاب وسائل لتكسر هذه الأحادية حتى لا يصير الخطاب تلقينياً، ويتهيا له الفرصة ليكون رؤياً، تحيط بخبرة الذات، وتغضى بالوعى بالعالم. ولما كان مفهوم «الرؤيا النبوية» ما يهاب به جماليًا، يلوذ بحماة الخطاب، فإنه اشتق منه وسيلتين معروفتين في الخطاب النبوى على وجه العموم: الأولى هي السرد الذى يتحول بالنص إلى بنية قصصية تستدعى مفردات العالم ليتم تحميلها الدلالة وتصير دليلاً نائبة عن الشاعر تنطق عنه بما يفهم به من أفكار ومشاعر ورغبات،

والأخرى متصلة بالأولى، وهي ذات سمة «ديالوجية» حاسمة تتجاوز ما فى المونولوج من مراعاة للمخاطبين، أعنى استدعاء أصوات تمثل قوى حية فى العالم الخارجى، أو رموزاً قائمة فى العالم الداخلى - إذا كان المونولوج حواراً من النفس إلى نفسها - مع استنطاق هذه الأصوات، ليحاورها الشاعر، أو يدعها تتحاور فيما بينها، ليكسر أحادية الصوت بالسرد والحوار الأصوات.

ولقد حققت بعض القصائد فى ديوان محمود درويش بنية سردية متكاملة مثلما نجد فى «الموت مجاناً، ١٩٦٧م - ص ٢١٢»، و«السيجن والقمز، ١٩٦٧م - ص ٢٢١»، و«غريب فى مدينة بعيدة، ١٩٧٠م - ص ٢٨١»، و«آء عبدالله، ١٩٧٠م - ص ٢٦٤»، و«الجسر، ١٩٧٠م - ص ٣٥٢»، ولك أن تقيس عدد هذه القصائد إلى سائر قصائد الديوان.

فبهذه الأمثلة يظهر أن الخطاب المونولوجى يشغل المساحة الكبرى، ويفوق بغائية ما هو سردى بوصف عادةً بأنه «موضوعى»، إلا أننا نجب أن نلاحظ أن خطاب المونولوج فى الديوان إذ يفترض المخاطبين يتحول إلى موقف أقل غنائية من المعتاد فى القصيدة السابقة على قصيدة اللجل الذى جاء درويش فى تضاعيفه؛ لأن افتراض

المخاطبين يكسب الخطاب طابعاً مسرحياً لعله السر في أن يشير درويش في آخر قصيدة غير باكراً - مما نشر في «أعراس» ١٩٧٧م - إلى المسرح قائلًا: «وتقول: لا - للمسرح اللغوي» (ص ٦٣٩) لينفي عن مسرحية المونولوج في خطابه كونها بلاغة محضة خالية من الديالوج بوصفه جزءاً من طبيعة المونولوج. ولعل المسرح هو السر في توليد حوار الأصوات داخل هذا المونولوج الذي لا يفتأ الشاعر يشير إليه، ويؤكد عليه، بلفظ التشديد «=تشديد للرجال» (ص ١٤٧ مثلاً)، والأغنية «=الأغنية والسلطان» (ص ٢٤٥)، وأغنيات حب إلى أفريقيا، «٤٣٣ مثلاً»، ويشير إلى نفسه بلفظ المفعلى «=مفعلى الدم» (ص ٢٠٧ مثلاً) لتؤكد كلمات التشديد والأغنية الطابع الغنائي للخطاب بوصفه مونولوجاً.

وتدلنا قصيدة «ويسدل السنار» (ص ٣٠٧) على تغفل تصوره للمسرح في عمق رؤيته للعالم؛ فكل ما حدث في الجليل - حسب القصيدة - مسرحية غير راقية يستقيل منها:

«باسمكم، أعترف الآن بأن المسرحية

كُتبت للتسلية

رضى النقاد لكن عيون المجدلية

حفرت في جسدى

شكل الجليل

ولهذا... أستقيل» (ص ٣٠٨)

وهذا التصور لأحداث العالم بوصفها مسرحية «=رديئة بالضرورة» يصير الخطاب الشعري كله محكوماً بموقف المونولوج المسرحي الذي يُصنّف أحياناً بالسرد، ويكسّر أحياناً بحوار الأصوات المستدعاة ويصير الخطاب الشعري كله مونولوجاً ينطوى على ديالوج شائق مع العالم في البداية، ومع الذات في نهاية الأمر.

-٢-

لا ضرورة لأن نستقصى القول في المشكلات الجمالية التي يثيرها المونولوج من مثل نظام العلامات المستعملة فيه وتنازع الحقيقة والخيال لها، والوظائف المختلفة التي يؤديها المونولوج، وصورة المرسل «=الشاعر الكائن في أحضان القصيدة»، وتنوعات المخاطبين، وكم اللوح والإعتراف، ومنطق القول وثغراته، وعلاقات المعن بالمضمّن المسكوت عنه، إلى آخر هذه المسائل التي تبدو غير متناهية.

المونولوج مفهوم مؤس للخطاب الشعري في الديوان لا حاجة إلى تفصيله؛ فهو يظهر في كل موضوع، لا يغيّب عن السرد، أو عن حوار الأصوات.

الأجدى أن نلتفت إلى القصائد التي قام فيها الديالوج بدور بنائي لاقت للظن لدى الجدل الخصب بين المونولوج والديالوج: الصوت الواحد، وحوار الأصوات؛ الرؤيا والمرثيات؛ فالصوت الواحد الذي يصدر عنه المونولوج

يملك الرؤيا الشاملة للعالم ويحاور مفرداته.

ولقد أدى الديالوج وظيفة بنائية ظاهرة في «نشيد للرجال»، وجدلى يحلم بالزنايق البيضاء، والصوت الضائع في الأصوات، وحبيبتي تنهض من نومها، وكثابة على ضوء بلديقة، وأغنيات حب إلى أفريقيا، و«سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا»، وبين حلمي وبين اسمه كان موته بطيخاً، وتلك صورتها وهذا انتحار العاشق، وهي نماذج متشعبة في أجزاء الديوان الممتدة بين عامي ١٩٦٤م و١٩٧٧م. وهناك نصوص طوعت الديالوج للغة المونولوج فذاب فيها ملك: «مغنى الدم، والأغنية والسلطان»، ونصوص اشتعلت على مقاطع حوارية وسط صياغات أحادية الصوت مثل الحوار مع الدنيا (ص ٤٢٠) الذي يظهر فجأة في قصيدة «قتلوك في الوادي»، ومثل الحوار مع المحبوبة «مرىء، التي اشتهرت بعد «ريتا» في شعر درويش، وقد جاء الحوار مع «مرىء، ليقطع البناء المونولوجي لقصيدة «موت أشجر وأحبك»، ومثل مقطع «هكذا قالت أشجرة الهمة»، وهو المقطع الأول من «حالات وفواصل» (ص ٦٤٥) - (ص ٦٤٧)، وقد أسند الصوت الشعري إلى الشجرة.

ليست الغاية أن نتتبع الديالوج في كل موضع، ولكن الأهم أن نقف على نماذج أدى فيها الديالوج وظيفة بنائية لكي يظهر منها الجدل الخلاق بين الديالوج والمونولوج في الخطاب الشعري لدرويش.

— ٣ —

بدأت قصيدة «نشيد للرجال»
(١٩٦٦م) على هذا النحو:

«لأجمل ضفة أمشى

فلا تحزن على قدمي

من الأشواك

إن خطاي مثل الشمس

لا تقوى بدون دمي» (ص ١٤٧)

هذا أنموذج من المونولوج بضميريه المحددين له: ضمير المتكلم مستترا وظاهر: أمشى، قدمي، خطاي، دمي، وضمير المخاطب: لاتحزن، الذي يكسب المونولوج ديالوجيته، أو يكسب الصوت المتكلم الواحد سمةً باطنيةً من التعدد والحوار.

وفيه مثال لظاهرة في مونولوج درويش من القلق والوصل، فجيلة «فلاتحزن، تصلها الغاء وعلاقة الترتيب - على، بالجملة قبلها؛ وجملة «إن خطاي... إلخ، على الرغم من انفصالها فإنها تحقق كمال الاتصال بكونها تعليلا لما قبلها، ولكن اتصال الجمل ليس بالظاهرة المرادة؛ فالظاهرة المرادة تظهر بتأمل وضع كلمة «قدمي»؛ فهي بيانها تشكل قافية تجارب الفعل «أمشى»، وتوحى بكونها قافية باكتمال الجملة، إلا أن هذا الاتصال والاكتمال الظاهريين وهميان، لأن تمام الجملة في «من الأشواك»، والمعنى يظل ناقصاً بغير التمام، وشبه الجملة اللاحق «من الأشواك» يعدل بناء الجملة في ذهن القارئ، ويملأها ويسد ثغرة المعنى. كذلك

الشأن مع قوله «مثل الشمس»، فالقراءة الأولى تعدها خبراً عن «خطاي»، إلا أن ما بعدها يعدل القراءة فتصير حالا أو نعتاً للخطي، والقراءة الأولى تتوقع من جملة «لاتقوى، أن تحت الشمس لتبين وجه الشبه، ولكنها، في الحقيقة، تخبر عن الخطي، وتنشئ للشمس وضعاً منقطعاً عما وراءه فلا يبقى منها إلا ما يخمسه القارئ من وضوحها الذي هو وضوح الخطي، ومن حرارتها التي هي الاحتراق للدماء الذي تقوى به الخطي. وهكذا تنقطع الجملة تقطعاً يوجه الأسلوب إلى إثارة نشاط القارئ ويعمل عليه تمويلاً جميلاً كبيراً في بناء النص.

وفي الأنموذج الحالي مثال على ظاهرة أسلوبية شائعة في شعر درويش هي استخدام التكرار في بناء النص، وهي سمة أسلوبية وبنائية تتجلى بقراءة المقطع التالي من النص:

«لأجمل ضفة أمشى

فلا تحزن على قلبي

من القرصان..

إن فؤادي المعجون كالأرض

نسب في يد الحب

وبارود على البيض! ٢٢ (ص ١٤٧)

مكرراً جملاً، ومكرراً التركيبية العامة للمقطع الأول، ومغنياً في التركيبية، مستبدلاً بالأشواك القرصان، لينقل من المعاناة إلى الصراع مع الشر الفاسد لحقوه، وهواستبدال ساق إلى أن يستبدل بالخطي الفؤاد، ويستبدل بالشمس مقابله الأرض، فيكون قد استبدل بذكر المعاناة

الباحثة عن الأمل البعيد ذكر الصراع القوى الأرضية الدونية التي اغتصبت أرضه، فولد بالصراع ثنائية أخرى بين السيم والبارود، وبين الحب واليأس.

على هذا النحو التكراري الاستبدالي تضمني الحركة الأولى من حركات القصيدة لتنتج بالتكرار مع تفعيلة الوافر، وتلك القوة التي تدعوه إلى أن ينهي مخاطبه عن الحزن على قلبه، إيقاعاً غير هامس يتسق مع وظائف الشحن الجماهيري البلاغي، ويماشي النزوع إلى الإيقاع في أعماله الأولى حتى أخذ بعضها شكل الرباعية (= «رباعيات» ص ٦٤ - ٦٧، و«لوركا» التالية لها ص ٦٨)، وظهر بعضها مشطراً مثل «النابذ» (ص ١٢٦ - ١٢٧)، و«لافر»، (ص ٢٣٧) ورد الفصل، و«الموعود» التاليتين «لافر»، وشجعت اللزعة إلى الإيقاع إلى استخدام البحور المركبة بدلا من بحور التفعيلة الواحدة. إلا أننا حين نقارن «نشيد للرجال»، بقصيدة «جندى الأعلى» يحلم بالزنايق البيضاء (ص ١٩٥) نشعر بأن القصيدة الثانية تحاول أن تكبح هدير الإيقاع وإن لم توقفه كل الإيقاف، وهو التكبح المتوقع في تطور الشاعر.

وتلعب الحركة الثانية الدور الإيقاعي الجلي نفسه مستخدمة شبه الجملة «إلى الأعلى، متصافراً مع سين الاستقبال دوالاً على الإصرار والإرادة والإقدام مهما تكن الأشواك، أو يكن القرصان، أو تكن الصعاب - ويطول المونولوج ليشغل خمس صفحات - ربما يملأها القارئ لرتابة الدلالة وتكراريتها - حتى يظهر «صوت» يقطع المونولوج بعبارات يائسة

لا تؤمن بجذوى خطاب الإصرار ويختم
كلامه قائلا:

«وماذا بعد؟ ماذا بعد؟

جميل صوتك المحمول بالريح
الشمالية

ولكننا سلمناه، (ص ١٥٢)

وبحضور الصوت القاطع لخطاب
الإصرار يصير النص ديالوجا مع قوة
(أو كيان) قائمة بالواقع الخارجى، وهو
ديالوج يعود فيصوب فى مصب المونولوج
من جهتين، الأولى أنه شبيه بمحاولة من
مونولوج الإصرار الذى يستوعب بضمير
الجماعة (محاجرتنا - حناجرتنا - أمانينا
- أغنانينا - مشائقتنا)، أو حاول أن
يستوعب، إصرار الجماهير (=جماعة
المخاطبين = الملتقيين المفترضين)، أن
ينفى هذا المونولوج عن نفسه الأصوات
الخائفة واليائسة ليزداد نقاء وثباتا واقتناعا
بالإصرار وإقناعا به، والجهة الأخرى أن
الديالوج من حيث يحاول أن يدعم
الاقتناع والإقناع معاً يجمع بين الذاتى
(اقتناع الذات) والغبرى أو الأخرى
(إقناع مجتمع المخاطبين)، فيحقق ما
أشرنا إليه بوصفه الطبيعة الديالوجية
للمونولوج حين يتجه بالصوت الأحادى
الذى ينتجه إلى مجتمع من الملتقيين
ويحاورهم حواراً باطنياً غير صريح ومن
طرف واحد.

رداً على «الصوت» اليائس أتى
جواب، يدمغ «الصوت» قائلا:

«فليل أنت كالإسفلت

فليل أنت

يامن يحتنى بستانة الضجر

غبي أنت.. كالقمير

ومصلوب على حجب (ص ١٥٢)

العلاقة بين الجواب والصوت علاقة
ديالوجية، ولكن كل صوت من الصوتين
يحقّق خصائص أسلوب المونولوج فى
ذاته من تكرار الجمل، والتراكيب
الإسنادية، والصرفية، والقافية، وما إلى
تلك الأمور. فالديالوج وسيلة لكى يطور
المونولوج نفسه، لكى يكتشف فى وحدة
الصوت تعدداً يفوق ما يحارله بالحديث
نيابة عن الملتقيين وتبني ضمير الجمع.
الديالوج عين يرى بها الصوت الهادر
اختيارات مطروحة أمام وعيه، تخايله
برونتها، وتستغله بمنطقها، ويكون عليه
أن يدافعها عن نفسه كلما تراوده.
الديالوج بحث عن نقاء صعب فى وجود
مشبه أظلم بالثبتهات.

يحاول الوعى المتمثل فى المونولوج أن
يلجأ إلى أية وسيلة تطرد عنه الصوت
اليائس فيلوذ بحيلة قديمة قدم طروادة،
هى استتارة الفيرة على أعراض النساء،
فيفدع بصوت الكورس إلى ساحة الحوار
أو ساحة مسرح الوعى داخل النص،
فيرزى «نشدت بنات طروادة»:

«وداعاً يالوالى الطهر

يا أسوار طرواده

خرجنا من مخابينا

إلى أعراس غازينا

لنرقص فوق موت رجال
طرواده، (ص ١٥٣).

وهل يستلذير النخوة المينة، موت
الرجال شئ قدر اغتصاب الأبطال
وانتهاك المخدرات فى مخابيهن؟ (= هذا
هو المعنى القريب نفسه الذى تداولته
أغلب القصائد التى نقرأها الآن عن
البوسنة). وهذا الدواع المنسوب لبنيات
طرواده ينسب لهن بأساً طبيعياً ليستثير
رفضاً للباس يقوى به الوعى الشاعر على
هزيمة الصوت اليائس المخال لهُ، الذى
يحاول أن يشتته بمخيلة مضادة تستعيد
من التراث القديم بنات طرواده لتجعل
من التراث الغربى (=الشمالى أو الريح
الشمالية التى يلمح إليها الصوت اليائس)
وسيلة لتوير، وعوداً على استتارة خطاب
الإصرار.

الوعى نفسه هو صاحب «تعلق على
النشيد» الذى يحاول أن يعنى الديالوج:

«بلى. أصغيت للنغم

فلا تخضع لجناز ١٠٠ الردى

قيثارك المشدود...

من قاع المحيط لجبهة القمم!

لنلا تجهض الأزهار والكبريت

فوق قم

سيزهر مرة طلعاً وقنديلا

وشعراً يصهر الفولاذ... (ص ١٥٤)

«النشيد، و «النغم» والقيثار المشدود،
كلها علامات الغنائية المونولوجية التى
تتجاوز الهمس - على ما تقدم أول البقال
- وعلامة الوظيفة البلاغية التثويرية،
وعلمة افتراض المونولوج للمخاطبين
الذى نسميه الطبيعة الديالوجية
للمونولوج.

المونولوج والديالوج

الإصرار ما يعلنه في ختام النص بقوله: «دعوني أكمل الإنشاده» (ص ١٥٨).

— ٤ —

تمثل قصيدة «الصوت الصانع بين الأصوات» لحظة انفجارية وسطى، لا أخص بها هذه القصيدة عينا، ولكن أراها تشرحها وتعين على فهمها. إنها اللحظة التي لا تصدر فيها الأصوات كيانات واقعية «مستدعاة» مثل الصوت اليائس، أو كيانات ذهنية «مستدعاة» كذلك مثل نبات طراوده، والمسيح، ومحمد، وخبثوق، وهي ذهنية بحكم كونها تراثية، ولكن الاستدعاء، أو التفعُّع بها، يصير شعورًا بزحامها وكثرتها، ويولد من الضياع، أو الاغتراب بينها، فيكون في ذلك تهديدًا للالتفات إلى العالم الخارجي، وما كان قائمًا على مستوى التأويل من مخاطبة الذات لنفسها سوف يصير بنية فاعلة لقراءة انشغارات الذات وانقساماتها الداخلية.

تبدأ «الصوت الصانع».... بمونولوج معتاد مسند إلى ضمير الجميع، ولكن إسناده إلى ضمير الجمع لم ينف أحادية الصوت وسط زحام الأصوات:

«نعرف القصة من أولها

وصلاح الدين في سوق
الشعارات

وخالد

بيع في النادى المسمى

هذه المرة إلى غوصي أطول يستعبد به ثلاثة نماذج من التراث لها ثقل «كبير، ومصداقية كبيرة، وقبول لاحت له لينفع الصوت اليائس بعيدًا بعيدًا إلى آخر المدى».

يهيب النص بالمسيح ومحمد -
عليهما السلام - وخبثوق.

أهاب بهم في حيلة قد تكون غير موفقة أو ذكية أو ضرورية هي الاتصال الهاتفي بكل شخصية، فيعرف بنفسه لها ويطلب جوابها. أما المسيح فيعرف نفسه له على نحو يجعله مسيحًا آخر - ورد الصليب في الديوان في واحد وثلاثين موضعًا -: «وفى قدمي مسامير... وإكليل/ من الأشواك أحمله، ويسألته: «أغفر بالخلاص الخلو/ أم أمشي؟ ولو أمشي وأحتصر، ويحييه المسيح: «أمامًا أيها البشر» (ص ١٥٦).

ويعرف نفسه لمحمد بأنه «سجين في بلادى/ بلا أرض/ بلا علم/ بلا بيت، ويسألته: «ما أفعل، فيجيبه محمد: «تحد السجن والسجان/ فإن حلالة الإيمان/ تذيب مرارة الحنظل» (ص ١٥٧). ويكتفى بحقوق بأن يبدى التعاطف: «كفى يا ابني! على قلبى حكايتكم/ على قلبى سكاكين» (ص ١٥٨).

وتقوم الإهابات الثلاث بوظيفة التعزيز لخيار الإصرار، ومن هنا تأتي «بقية التشديد، لتصوغ الموقف الأخير محطلة عن الأجداد: «والصوت يأتينا سماء، ليحدد بكلمة «سماء» وظيفة التراث في النص؛ فهو سماء لقيم الضرورة المنشودة، وهو معزز لخيار الإصرار، وهذا

ولكن لمن يعود ضمير المخاطب في المقطع؟

قد يكون الصوت اليائس يحاول المعلق على التشديد أن ينهاء عن الخضوع جناز الردى. وقد يكون التشديد نفسه بوصفه فياضًا بالشعور بالهزيمة يريد أن يقيه المعلق على التشديد من هذا الشعور الميت. وقد يكون ضمير المخاطب في المقطع عائدًا على المعلق على التشديد عينه، الذى هو عينه الوعى الشاعر المتكلم فى النص من بدايته، والمتشئ لمونولوجه الخاص، والساعى إلى طرد الصوت اليائس من مسرح الوعى. وهل يغيب عنا الإشارة الأخيرة إلى «شعر يصهر الفولاذ» التي تتطوى على حلم بخطاب شعري ثوري محرض يهزم جناز الردى، ويفلت من قاع المحيط إلى جبهة القمم، ويزهو الطلع والأزهار، ويوقد بالكبريت القناديل؟. على التأويل الأخير فإن المقطع يعمل بالمفهوم الثانى للمونولوج الذى يضيف إلى أحادية الصوت أن المونولوج خطاب من النفس إلى النفس. الخطاب مهنا يخاطب فيه المتكلم نفسه. الخطاب يتعكس على نفسه. مهنا وجود جنينى لانشغارات الذات لا يزال يتنقع بأصوات مستمدة من الخارج: من أفراد يائسين، أو من تراث قديم.

لم يمت الصوت اليائس، يعود بسؤاله الجنائزى: «وماذا بعد؟ فيعود الجواد يرد عليه، أو يصفعه، أو يدغمه: «ذليل أنت كالأسفلى» (ص ١٥٥)، ومثلما دفعه الصوت اليائس أول مرة إلى غوصي في الوعى أهاب فيه بتشديد نبات طراوده اللواتى سلبت مدبنتهن ويكرتهن، يعود

بخلخال امرأة!

والذى يعرف... يشفى، (ص ٢٨٨)

بغض النظر عما فى كلمة «القصيدة» من إحساس بالسردية التى أشرنا إليها من قبل فإن «القصيدة» إذ تستدعى مواقف السوق والدادى، تقف بين فئتين: «تعرف» و «يعرف»، الأول مسند إلى ضمير الجمع، والآخر مسند إلى ضمير المفرد لتكشف أن الاندراج فى ضمير الجماعة، واستدعاء، وجوه التراث ورموزه، يعود ليصير صوتاً مفرداً شقياً. هذا المونولوج يقطعه صوت آخر جماعى أيضاً:

نحن أحجار التماثيل

وأخشاب المقاعد

والشفاة المطفأة،- (ص ٢٨٨)

شرطتنا الجملة الاعتراضية إذ تحاصران الصوت تكشفان عن اعتراضه لصوت المونولوج، فصوت المونولوج يتجنى وعياً هو الأصل، وهو النهر، وهو لب الخطاب، وهـ الأصوات (= لا الصوت) اليائسة تعترضه، وهو يحاول تطويقها بشرطتى الاعتراض، ويحاول حصارها، فتكاد تنفجر:

أوقفى نبضك يا سيدتى

. يصغر الميدان من طلعته

. استكتا..

. باسمنا يستوقف الشمس على

حد الرماح

. صلفوا

. صلفوا

. إن تطفئوا تصفيقكم

يرتطم المريح بالأرض

ولا يبقئ أحد... (ص ٢٨٩)

هذا زحام من الأصوات المتداخلة والصوت المتبنى يجاهد لى يحافظ على وجوده بينها، ولا يضيع فى زحامها. وعلى الرغم من أن القصيدة فى بقيتها تعود لتتبنى ضمير الجماعة فإنها تظل قابلة للقراءة التى تفهم من ضمير الجماعة أنه يثول صوت واحد يشعر بزحام الأصوات المتجاوبة (فى نفسه)، وكونها (فى نفسه) بداية العمل على إنضاج الوعي بانشطارات الذات.

ضمير الجماعة علامة على تطوير المونولوج بوصفه الديالوج الباطنى مع المتلقين المنشودين فى الخطاب الشعرى. والأصوات المتزاحمة علامة على تحول الديالوج من استدعاء لوجوه الواقع أو التراث، إلى أن يكون استدعاء غير منسق وغير محكوم بمنطق رد الفعل ينطوى على قدر من الشعور بالعبث أو الضياع ويؤهل للوعي بانفجار الذات وانشطارات الوعي وانصهار العالم فى تعدد الذات.

— ٥ —

إذا كانت «نشد للرجال» تنتمى إلى عام ١٩٦٦م، و «الصوت الضائع فى الأصوات» إلى عام ١٩٧٠م، و «بين حلمى وبين اسمه كان موتى بطيخاً» إلى عام ١٩٧٣م - أخذاً بالتواريخ المبينة فى ديوان درويش إلى جوار ديوانه التى يشتمل الديوان عليها - فإننا أمام حركة تطور لا شك فيها - ومقارنة بسيطة بين «بين حلمى...» وآخر ما طالعته

لدرويش، وهو ثلاث قصائد نشرت فى «الحياة» اللندنية (٤ ديسمبر ١٩٩٤م)، يظهر أن التطور أوسع مدى مما يظهره ديوان درويش، ولكن الحساسية التى تمثلها «بين حلمى...» لا تزال حاضرة فى القصائد الأخيرة. على أية حال التطور ليس خطياً بمعنى أنه لا يجعل القصائد التى تتلو قصيدة ما على نمطها نفسه؛ فقد يستعيد الشاعر أبعثه القديمة لمرات عدة وتتل قصيدة ما وسطها نافذة ومتميزة وشادة شذوذاً محموداً.

تبدأ قصيدة «بين حلمى وبين اسمه كان موتى بطيخاً، هكذا:

باسمها أترجع عن حلمها.
ووصلت أخيراً إلى

الحلم. كان الخريف قريباً من
العقب. ضاع

اسمها بيننا. فالتقينا.

لم أسجل تفاصيل هذه اللقاء
السريع. أحاول شرح

القصيدة كى أفهم الآن ذاك
اللقاء السريع.

هى الشيء أو ضده، وانفجارت
روحى

هى الماء والنار، كنا على النهر
نمشى.

هى الفرق بينى... وبينى

وأنا حامل الاسم أو شاعر
الحلم. كان اللقاء سريعاً،

(ص ١٩٣)

خطاب مونولوجى تمى فيه الذات المتكلمة انشطارها وقيام فارق بين الذات

ونفسها فيصير للمتكلم ذاتان. هذه البينية التي تنشئ بانشطار الذات وانقسامها على نفسها معلنة في عنوان القصيدة بأكملها لتصير المنظور الذي يرى إلى موضوع اهتمامه من خلاله. وهذا الانشطار يحول المونولوج إلى ديالوج باطنى بين الذات وذاتها على الرغم من أن الذاتين لا يتمايزان أو يتواجهان أو يتحاوران وجهاً لوجه.

انشطار الذات منظور لرؤية العالم فى النص.

العلاقة بين الاسم والحلم علاقة عكسية كلما يدنو من الاسم يبتعد عن الحلم، وكلما يدنو من الحلم يبتعد عن الاسم. هذه العلاقة تحتاج إلى استعادة بعض نظريات اللغة لفهمها. الأمر أقرب إلى نظرية هولاء اللغويين القدماء المعروفين بأنهم «اسميون»، وهم من أهل الظاهر، كانوا يقولون إن الاسم عين المسمى. الفكرة قريبة من عالم السحر حين يدون السحرة اسماً فى ورقة ويحرقونها فيحترق المسمى - أو تحترق مشاعره - حيث يكون على مبعده من الساحرين. وبلغت نظرية العلامات الحديثة فإن الاسم أشبه ما يكون بالأيقونة يحمل مسماه فى نفسه. وعلى المحمل القديم أو المحمل الحديث يكون الاسم مرادفاً للواقع مقابل الحلم، علاقته به علاقة عكسية بالقدر نفسه الذى يعاكس به الحلم والواقع... ومن هنا نفهم إصرار درويش فى مواضيع شتى من الديوان على أن يكتم الاسم فلا معنى للطق به وهو لا يستطيع أن يخرج من الحلم إلى الواقع.

صناع الاسم فكان اللقاء، ولك أن تقول: صناع الاسم فكان الحلم؛ فاللقاء هنا حلم. يحاول أن يشرح القصيدة لكى يفهم اللقاء السريع لأن حلمه خرج قصيدة.

القصيدة حلم يشرح حلمًا آخر

القصيدة حلم على حلم.

شرح القصيدة شرح للحلم الذى تجسد قصيدة.

هذه العلاقة هى التى تجعله حامل الاسم وشاعر الحلم معاً بقدر ما يقابل الاسم الحلم، ويقدر ما يوافق حلم، الاسم حالة «الحلم»، ويقدر ما يطابق الحلم الشعر.

وشرح القصيدة هو ما يجعله يدرك تناقض هذه، التى يشير إليها أكثر من مرة بضمير الغالبة. هى الماء والنار، والشئ وضده، وهى - بالتالى - فارقة بينه وبين نفسه بقدر ما تلقى به بين متقابلات متعاكسة: الاسم والحلم، أو الواقع والأمل، الماء والنار، أو متعة تحقق الحلم ونار العجز عن التحقق.

وانشطار الذات محكومة بهذه البنية الضدية إلى حد كبير.

ولكن من «هى» هذه التى يشير إليها؟ يقول النص:

«يحمل الحلم سيفاً ويقتل شاعره حين يبلغه -

هكذا أخبرتنى المدينة حين غفوت على ركبتيها، (ص ٤٩٤)

نعم هى المدينة تصير امرأة، وتصير حلمًا، وتصير ديالوجاً يتوق له النص.

ولأنها حلم فإن الحوار يكون مع الذات بقدر ما يكون مع تلك المستدعاة بقوة الحلم / الشعر. الديالوج الآن مع العالم كله لأنها العالم كله قتل شئ مقيس إليها، والعالم هو هى قريبة وبعيدة. لم يعد الحوار مع نمط واحد مثل الصوت اليائس فى «نشيد للرجال» أو مع الأصوات المفزاحة مثلما يكون الحال فى «الصوت الضائع فى الأصوات» ولكنه مع العالم كله.

وسيف الحلم يفسر «القتل» والموت البلىء؛ فالحلم لا يحقق الاسم، ولا يطبق به، والقتل أو الموت، هما ذلك الوجود المعلق بين الحلم والاسم: النار والماء، الحنين والسفر، أو لنقل: الحلم والواقع. هذا الوجود المعلق كأنه يتدلى من مقصلة - وهى صورة من صور الموت - هو مايسميه درويش فى بعض شعره: موت لا موت فيه. هو حالة «بين» الحضور وبين الغياب، (ص ٤٩٤)

دخل معها الديالوج فقال لها: «تشبهين لكاتب» واعتذر لأنه ليس جدى المكان، ولا ثورى الزمان (ص ٤٩٤). صارت امرأة عاطفية فالتحم بها وحلم بها، فقال لها: «تشبهين المدينة حين أكون غريباً، (ص ٤٩٥). المرأة امتازت من المدينة واستوت امرأة تشبه المدينة فحسب مثلما تشبهها القصيدة بكونها حلمًا، وبكونها مرنولوجيًا واحدًا يتخرج إلى ديالوج، ويعود مرنولوجيًا، ويتفرع من جملة إلى جملة، شأن المدينة بتضاريسها، وتشبهها بال تكرار الذى يشبه أسلوبياً ترجيع طائر يئن من جهة ويشبه من جهة أخرى شوارع المدينة فى تشابهاتها،

وتشبهها أخيراً) يكون القصيدة تنعم النظر
فى المدينة ولا تمل فتطالع المدينة فى
عيون القصيدة.

«قالت المرأة العاطفية:

كل شيء يلامس جسمى

يتحول

أو يتشكل

حتى الحجارة تغدو عصافير،»

(ص من ٤٩٥ - ٤٩٦)

هذا الزهر الجميل يذير أساء ويسيل

دموعه:

«ولماذا أنا

أتشرد

أو أتهدد

بين الرياح وبين الشعوب؟،

(ص ٤٩٦)

حاولت أن تواسيه بكلمات فأجابها

بكلمات، وأجابته عليها، وجمع الكلمات

كلها فى أغنية:

«وابتدأت أغنية:

فى الخريف تعود العصافير من

حالة البحر

هذا هو الوقت، لا وقت للوقت،

(ص ٤٩٦)

ليس هذا وقت العودة من حالة السفر.

يسألها عن البقية فتخبره أنها تشبه

الدائرة، ويختار بين السير مع الرياح إلى

حيث ألقت واللياذ بها وهى المدينة

فتبها:

«لست مدينة

أنا امرأة عاطفية، (ص ٤٩٧)

الحلم لا يغنى عن الاسم. يجب ألا

يغنى.

حوارهما التالى يتخبط فى نار هذا

الكشف: هى حلم لا يغنى عن الاسم، لهذا

يضع النص لحظة صمت بياضاً وسط

الصمت ويتحول إلى مونولوج عن الموت

الذى عرفنا أنه وجود معلق بين الحلم

والاسم:

«أموت - أحبك

إن ثلاثة أشياء لا تنتهى

أنت، والحب، والموت،

(ص ٤٩٧)

الآن يصير الموت حباً وهذا ما يجعل

الأسئلة الحائرة التى حارل تفادياها بلحظة

الصمت تتولد من جديد:

«ولكن، لماذا سقطت، لماذا

احترقت

بلا سبب؟

ولماذا ترهلت فى خيمة

بدوية؟

«لأنك كنت تمارس موتاً بدون

شهية

وأضافت، كان القدر

يتكسر فى صوته:

هل رأيت المدينة تذهب

أم كنت أنت الذى يتدحرج من

شرقة الله

قافلة من سيايا؟

هل رأيت المدينة تهرب

أم كنت أنت الذى يحتمى

بالزوايا!

المدينة لا تسقط، الناس

تسقط، (ص ٤٩٨)

موت بغير شهية حب بغير عمل.

الرغبة عند درويش هى البحث عن

الإنجاز. كذلك الجنس إنجاز. المرأة

المدينة تجبه بحقيقة تجلده. الناس

يسقطون. وهنا تفقت وجه المدينة، ولم

«تحول، حصاها لغة، لم يتصنع الموت

فيها. وهنا يتمص الصوت الأحدى

ضمير الجماعة للحظة اعتراف، يعود

بعدها إلى مونولوجه وأعداً (سأحاول

حبك، (ص ٤٩٩). هل يستطيع لها حباً

ناصباً؟ هل يطبق له صبراً؟ للأسف كل

السلال، تلف حول ذراعى حين

أحبار، (ص ٥٠٠)، لهذا يفكر فى

الخلاص منها:

«سأنتك: موتى!

- أيجديك موتى؟

- أصير طليفا

لأن نوافذ حبي عبودية

والمنابر ليست تثير اهتمام أحد

وحين تموتين

أكمل موتى، (ص ٥٠١)

هذه الراحة تنتهى عندما يكتشف أن

موتها لا يعنى الحرية وإنما يعنى إكمال

الصوت. أخفق هذا الحل فليكن الحل

المضاد:

«أن تقتلنى

وأن توقفينى عن الموت

المونولوج والديالوج

هذا هو الحب

... وانتهت رحلتى فابتهأت،

ولكن الحل يخفق في لحظة. فأُن
تقتله معناه الحب في شجرة الموت
المستخدمة، فالقتل إذ يحاول أن يوقفه
عن الموت يؤدي به إلى الموت ثانية لأنه
قتل وهذا هو الحب.

انتهت الرحلة فعاد إلى البداية. هذا
معناه انتهاء الديالوج الذي هو لقاء سريع
والعبودة إلى المونولوج الذي يرجع
عبارات كثيرة من المونولوج الأول قبل
الدخول في الحوار:

لم أكن غائبا

لم أكن حاضرا

كنت مفتكيا بالقصيدة،

إذا انفجرت من دماي قصيدة

تصير المدينة وردا،

كنت أمتشق الحلم من ضلعها

وأحارب نفسي

كنت أعلن بأسي

على صدرها، فتصير امرأة

كنت أعلن حبي

على صدرها، فتصير مدينة.

كنت أعلن أن رحلي قريب

وأن الرياح وأن الشعوب

تتعاطي جراحى حيويًا لمنع

الحروب. (ص ٥٠٢ - ٥٠٣)

المونولوج لغة اعتراف. محاربة
النفس تذكر بالبنية التي بدأ بها والتي

هي مستطورة لرؤية العالم والتي هي
ديالوج الباطني.

دع لك الآن هذا النص، ودع ديوان
درويش كله الذي ينتهي عند ١٩٧٧م
وانظر معي في مقتطفات من ديوانه، هي
أغنية هي أغنية، (دار الكلمة للنشر
١٩٨٦م).

١ - خرجت أدخل سمائي،
فبعثرها

النسيان، وانقسمت نفسي
لتشهرها، (ص ٢٧)

٢ - ففتشت عن نفسي،
فأرجعني السؤال إلى
الوراء

لا شيء يأخذني إلى
شئ. وينسدل القضاء
على مشقة، ويندس
المدى

في ثقب إبرة عاشقة، (ص
٢٩ أول قصيدة، هذا خريفى كله،)

٣ - لا. لم أكن ما كنت لكن
كلما ضيعت نجمه

ضاع الطريق إلى النجوم.
وضعت في نفسي، ولكن
أين من

كانوا معي؟ أين انفجار
الياس في جسدي؟ أين
الأنبياء؟

يا أيها الشجراندر في...
اندر، (ص ٣٠)

اقرأها وحدها ولا حظ انقسام النفس
في المقتطف الأول، والتفتيش عنها في

الثاني، وضاعها في الثالث، وارتبط هذا
كله بالمونولوج حين يصير ديالوجًا باطنيًا
مع الذات.

انظر إلى هذا القضاء في المقتطف
الثاني المنسدل مشقة لتعرف أنني حين
وضعت لك الوجود المعلق بأنه مقصلة في
تحليلي للمونولوج السابق على الديالوج
«بين حلمي وبين اسمه كان موتى بطيخًا»
لم أكن أبكر صورة بلاغية من نزوات
الإنقاد حين تباغتهم عدوى الشعر.

واقرا الخريف في عنوان القصيدة
التي انتهت منها المقتطفين الثاني
والثالث في ضوء قوله أول: «بين
حلمي...» كان الخريف قريبًا من
العشب، لتدرك سريان شجرة واحدة تشد
أجزاء النتاج الشعري لدرويش وتوحد
عالمه. وانظر معها إلى «الأنبياء» في
المقتطف الثالث مستعيد المفهوم المؤسس
للشعر الذي بدأت به تحليلاتي في هذا
المقال لتدرك - إذا شئت - أن غيبة
الأنبياء علامة هذا التطور الطويل من
الإلحاح على مجتمع المخاطبين الدائرين
إلى منظور الذات المتصدعة ترى العالم
من وجدها المعلق. أريد أن أقول إن بنية
ما كانت حاضرة في ديوان درويش في
السبعينيات حضورًا غير كبير صارت
بنية مؤسسة للخطاب الشعري بعد
١٩٧٧م. هل أقول بعد ابتدائنا طريق
السلام؟ هل أقول إن الملاحظة الأخيرة
تفسر النجوم الضائعة في المقتطف
الثالث؟ لا أدري. لكنني أشعر بأنني
رحلة تطور شاقة شائقة باهرة
أدعوك إلى تأملها طويلًا لتستبصر معًا
بنية عيقة لها إيذالات مستمرة... ■



اللفة مثل فلسطين توصد ما لا يتحد

ق في العالم العربي يعدّ محمود درويش أحد أعظم الشعراء الأحياء. لقد حاز على عديد من الجوائز الأدبية العالمية، وألقى شعره أمام جمهور ينتمي إلى بلدان عدة حول العالم وحين يقيم أمسية في أي بلد عربي، فإن جمهوره يبلغ الآلاف، ويحول ضيق الأمكنة دون حضور عديد منهم. لقد أصدر حتى الآن أربع عشرة مجموعة شعرية أولها «أوراق الزيتون»، وظهرت عام ١٩٦٤، وآخرها «أحد عشر كوكبا»، وظهرت عام ١٩٩٣^(٥). و«الديوان»، أو القصائد الكاملة للمجموعات التسع الأولى، أعيد طبعه مراراً. وله كذلك سبعة أعمال نظرية، بما فيها هذا النص. وثمة عديد من القصائد والمقالات المنشورة في مختلف المجلات، فضلاً عن عدد من الأحاديث التلفزيونية والصحفية، لم تجمع بعد في كتاب. ولقد ظهرت مختارات من شعره مترجمة إلى عشرين لغة على الأقل. (...)

وقبل نحو عشرة أعوام (من صدور «ذاكرة للسان»، كتب محمود درويش في «يوميات الحزن العادي» يصف مفارقة الوجود الفلسطيني تحت الحكم الإسرائيلي:

تريد أن تسافر إلى اليونان ؟

تطلب جواز سفر، فتكتشف أنك لست مواطناً، لأن أباك أو أحد أقاربك قد هرب

بك أثناء حرب فلسطين، وقد كنت طفلاً وتكتشف أن أي عربي ترك بلاده في تلك الفترة، وعاد إليها متسللاً، فقد حقه في الجنسية.

«تياأس من جواز سفر وتطلب جواز مرور.. تكتشف أنك لست مقيماً في إسرائيل، لأنك لا تحمل شهادة إقامة. تصب الأمر نكتة فتسرع لترويها لصديقك المحامي: «لا أنا مواطن هنا. ولا أنا مقيم. إذن، أين أنا ومن أنا». تفاجأ بأن القانون معهم، وبأنه يترتب عليك أن تبرهن عن وجودك. تقول لوزارة الداخلية: أنا موجود أم غائب؟ أعطوني خبيراً في الفلسفة لأثبت له أنني موجود.

ثم تدرك أنك موجود فلسفياً، وغائب قانونياً».

والخلفية التاريخية في «ذاكرة للسان»، هي حصار بيروت عام ١٩٨٢. (...) والشروط غير العادية تدفع بالعاثي إلى صدارة الأشياء، ويحتوى البطولي على عيش اللحظة حتى مداهم الأقصى. وإذا تنفجر القذائف في كل مكان، فإن جهد الحفاظ على أولوية الشأن اليومي يصبح بمثابة تحدٍّ للقبلة، وتتحول مهمة عادية مثل إعداد القهوة إلى تأمل في جماليات حركة اليد وفن مزج مختلف المواد اللازمة لصنع شيء جديد. وفي محادثة شخصية بيني وبين الشاعر، جرت في تونس وفي شهر نيسان (أبريل)

إبراهيم مشوّي*

(٥) كاتب فلسطيني، وأستاذ الفولكلور والبلاغة في جامعة بيرزكي.

١٩٩٣، قال درويش إن نصّه كان محاولة لمواجهة حقيقة الخوف، والعنف، والدمار، وذلك رغم أن الكتابات الفلسطينية لم تجرؤ آنذاك على الإقرار بالخوف، إن التسيير الهادئ للأمور اليومية الروتينية يتيح للمرء أن يحدّث الهجوم ويستجمع شتات نفسه. والوجود المحض أثناء الاجتياح يستدعي خصالاً بطولية، والتجوال في شوارع المدينة في ذلك اليوم القياسي، السادس من آب (أغسطس) ١٩٨٢، يوم هيروشيما، يصبح بمثابة أوديسة.

والكتاب يبدأ فجراً باستفاقة المؤلف من حلم، وينتهي بالمؤلف وهو بأوى إلى النوم في آخر النهار. ولكي يصف حالته في الفردوس الذي ينهار من حوله، يتعمّاه المؤلف مع آدمو البطل الملحمي الأصلي في التاريخ الإنساني (...) ما يحاول درويش القيام به هو إنجاز ملح صاف تصبح فيه الكتابة ذاتها هي الاستعارة المهيمنة. إنه يقدم لنا نصاً متعدّد الأصوات يشبه مرآة مكسورة جمعت شظاياها لتضع الرائي أمام احتمالات متصارعة من الوضوح والتشظى. وعلى الصفحة تمتزج جملة أنواع كتابية: القصيدة، موزونة ونثرية؛ والحوار؛ النصّوص الدينية؛ والتاريخ؛ والأطورة في قناع تاريخي؛ والسرد القصصي؛ والنقد الأدبي؛ والرؤى

الحلمية. وكل شريحة يمكن أن تستقل بذاتها، ولكنها أيضاً تكسب معنى علائقياً وجدلياً وتاريخياً متدّباً في السياق الذي تتضاهر شرائح العمل الأخرى في تقديمه، وإذ نتقدم مع النص، فإننا في الآن ذاته نتحرك على نحو شاقولي في هذه الأنواع المختلفة من الكتابة، ونتحرك جيئة وذهاباً في الزمن. (...) وإذ يَزجُ القارئ مباشرة في خلق المعنى، فإن النص يأخذ صفة «العمل المفتوح» الذي تحدث عنه أمبرتو إيكو، حيث يكون أي استقبال بمثابة «تأويل وأداء في آن معاً».

والمعنى هنا لا يحتمل الإقفال، مثلما لا تتطوى تجربة الشعب الفلسطيني في طورها الراهن على أية قفلة. ورغم أن الحلم الذي يفتح الكتاب يبدر، على سبيل المثال، غامضاً في البدء، إلا أن مغزاه ما يليث أن يفتح في فواصل استراتيجية حتى يتكشف مغزاه التام في علاقته ببنية العمل بأسره. بذلك تصبح القراءة سيورة متصلة من تفتح المعنى، ولا بد لكل من الوثوق والارتياح أن يظلا معقلين ومفكرين حتى تحل المسرودات المختلفة المحاكاة معاً داخل النص، في حين أن العودة إلى الوطن، إلى النص الأصلي ومنبع المعنى، تظل إمكانية قائمة (...).

وحين يمزج درويش بين الصوت الفردي والصوت العام. فإن تجربته الشخصية تعكس التجربة الجمعية للشعب الفلسطيني. ولقائنا الأول مع المفارقة الفلسطينية في هذا العمل يتم في العنوان ذاته: «ذاكرة للسيان». والمقترح البسيط الخادع يلقى ظلال الغموض أكثر مما يكشف. ولقد قال درويش إن مهمته الابتدائية، حين شرع في تدوين نفسه لمهمة الكتابة هذه، كانت تدوين الحلم المتوارث الذي يفتح العمل ويفتقه، مثلما يسكنه بدءاً وانتهاءً. ولكنه فوجئ بأنه أنتج نصّاً طويلاً عن طور بيروت من التجربة الفلسطينية، أو «تجربة بيروت». وهكذا كانت كتابة العمل بالنسبة إليه عملية استجماع هائلي لصور الماضي واستخدام للذاكرة بفرض السيان، بفرض التطهر من المشاعر العنيفة التي اقترنت بالأحداث الموصوفة. لقد أراد الشاعر أن يسي. أما بالنسبة إلى القارئ فإن استجماع الشاعر لصور الماضي يتحول إلى نص ويصبح تطهره فعل ذاكرة، ومعلماً ضد السيان وإتلاف التاريخ.

وفي النظر إلى الاجتياح والحصار، وما تضعناه من رحيل الفكرة الفلسطينية من بيروت، كمحاولة ختامية لضمان فقدان ذاكرة جمعية عن فلسطين، فإن

الشاعر اختار الانضمام إلى المعركة ضد التتاسى. وهذا الخيار يذكر ببيت هولدرلين «ولكن ما يقبى / هو ذلك الذى أقامه الشعراء. وليس من المفاجئ أن درويش الفنان يترجم للتجربة الفلسطينية عن الحرب والخصار بمصطلحات كونية، وأنه يربط التاريخ والفتن لأن انفتاح أفق تاريخي في العمل الفني هو، كما يوضح الفيلسوف الإيطالي جياتي فباتيمو، انعقاد حقيقة (موضعة) لها في العمل، فليس من حقيقة خارج التاريخ: (...)

ومع ذلك فإن علاقة الكتاب بالتاريخ الفلسطيني ليست على هذا القدر من الجلاء، لأن العنوان يثير أسئلة المصير، أو الجمية التاريخية. وحرف الجر في العنوان يقوم بتشبيث الاسمين المجريين على الطرفين ويوحدهما في رابطة الجزء بالكل. التسيان هنا ليس شخصياً أو خاصاً، بل هو حقيقة تاريخية، وأفق لا نهائي من العدم الأزرق، والكتابة أشبه بالسفينة التي تحمل الفلسطينيين، وتشتق طريقها صوب المجهول، وترسم مسارها وفق الأثر الذى تخلفه على المياه، ومادامت الذاكرة تشير، بين أشياء أخرى، إلى فلسطين (الجمال المعنى له، المعبود، ينتقل إلى ذاكرة تشبك الساعة فيها بأنياب النسيان الفولاذية)، مثلما تشير إلى الشعب الفلسطيني (الذاكرة لا تتذكر بل تستقبل ما ينال عليها من تاريخ)، فإن هذه القراءة تحمل مضاعفات مغرقة، وتوحى ربما برهبة الشاعر من أن حلم العودة لن يتحقق، وأن الفلسطينيين سيظلون في المنفى،

وسيمسقطون ضحايا للتاريخ ويلتحقون بقوافل النسيان الطويلة: «لا أرى ساحلا لا أرى حمامة، (...)»

إيقاع العكس، الذى يحبك أجزاء النص، يضرب بجذوره فى التجربة التاريخية ويعكس رحيل القيادة الفلسطينية عن لبنان عام ١٩٨٢ والخروج الأبعد من فلسطين عام ١٩٤٨. ومع الخروج، الذى حول شعباً مقيماً إلى لاجئين، انقلب الواقع نفسه وأصبحت الكلمات أصدافاً جوفاء لا معنى لها فى الأرض الخراب العربية، مجبرة الفلسطينيين على قلب سيروية الانحطاط الفكرى والسياسى والروحى التى استولت على العرب: «لن نغفد شيكاً منذ الآن مادامت بيروت هذا، وما دما هنا فى بيروت وسط هذا البحر، على بوابة هذه الصحراء أسماء لوطن مختلف، وعودة المعانى إلى مفرداتها». وفى النص ينبثق إيقاع العكس هذا من معجم كامل لكلمات تتوالد من كلمات (أسماء، وأفعال، وأسماء فعل)، جميعها تفيد «الخروج» (أى «خرج، ومشقاتها). الخروج من بيروت؛ الخروج من فلسطين؛ ولادة الحلم من الحلم، واللص من الحلم، والكلمات من بعضها بعضاً، والتقطيع للصمى من بعضها بعضاً، والكل يتوحد فى هذا الإيقاع، وثمة إيقاع فرعى يقوم على استخدام الرمز وينبثق من استخدام كلمات مثل «مطر، وموجة، وبحر، وجزيرة، وصحراء، ولادة، وموت، ومقبرة، وفارس، وحصان، وقصيدة، وأبيض، كما يقوم على تكرارها لكى تعطى بعداً أسطورياً

للأحداث. فعلى سبيل المثال الموجة التى تدفع السفينة الفلسطينية فى رحلتها إلى المجهول تبلغ حيفا وبيروت أيضاً. وما جوهرة على البحر، ويكن لهما الشاعر حبا جامحاً - وتبلغ فلسطين والأندلس، «الفردوسين المفقودين، أو مقام المعنى».

وكما رأينا من قبل، فإن غرض درويش الفني فى هذا الكتاب هو، فى جزء منه، نفع الحيوية فى اللغة عبر إعادة إسباغ المعنى على الكلمات، أو عبر تحميلها بمعان جديدة. الاجتياح بالصبة إلى الشعب الفلسطينى سوف يعنى فى نهاية المطاف رحلة أخرى، رحلة عبر البحر. ولكن البحر، هو أيضاً بحر العروض فى الشعر العربى. وحين يبدى أحد المقاتلين رغبة فى معرفة الفرق بين البحر فى الشعر والبحر الفعلى، يجيبه الشاعر: «البحر هو البحر. فى الشعر وفى النثر، وعلى حافة البر، البحر هو ذاته، وهو أيضاً بحر الشعر؛ والبحر الشعرى هو ذاته، وهو أيضاً البحر. واللغة، مثل فلسطين، ترحد ما لا يتحد، والمعنى يعبر الحدود التى تفصل بين العالم والنص...»

ورغم أن «ذاكرة للنسيان» تنتمى إلى الأدب العربى (والعالمى)، الآن وقد ترجمت، فإنها أيضاً نص فلسطينى، يضرب بجذوره عميقاً فى تاريخ وثقافة ونضال الشعب الفلسطينى. وكتابة درويش هنا تحريرية فى حافزها، وتمثل محاولة نضوية لتحرير نفسه والقارئ من الممارسات الإكراهية كافة، سواء أكانت سياسية أم جمالية، وبما فى ذلك تلك التى

اللغة مثل فلسطين توحده ما لا يتحد

ترسم حدودها عبر سيرة القراءة والكتابة. ولقد حاولت أن أبين أن ميداني السياسي والجمالي يمتزجان في نص درويش إلى درجة تجعل التحرر من الإكراه الجمالي يمثل عنده فعلاً واعياً يهدف إلى التحرر من الإكراه السياسي أيضاً. وأرجو أن تكون الترجمة تامة الإنصاف للأصل، برشاقته وقوته

وعمقه وموسيقاه وسخريته الحلوة المرة. ■

ترجمة: ص. ح

هوامش المترجم:

(*) هي في الواقع ست عشرة مجموعة، وترتيب صدرها على التوالي: «أوراق الزيتون»، «عاشق من فلسطين»، «آخر الليل»

«حبيبتي تنهض من نومها»، «العصفور صوت في الجليل»، «أحبك»، أو «أحبك»، «محاولة رقم ٧»، تلك صورتها، وهذا انتحار العاشق»، «أعراس»، «مدح الظل العالي»، «حصار لمناخ البحر»، «هي أغنية»، «هي أغنية»، ورد أقل، «مأساة الدرج»، «لهة الفضة»، «أرى ما أريد»، «أحد عشر كوكباً»، وفي أواخر عام ١٩٩٤ أصدر محمود درويش «ماذا تركت الحصان وحيداً»، وبذلك يصبح المجموع سبع عشرة مجموعة.

قا



أحمد الزعر

قأ بدءاً؛ اسم القصيدة: «أحمد الزعر»..... أحمد اسم يأتي في المرتبة الثانية في الأسماء العربية تعداداً وقدسية بعد اسم «محمد»، ونلاحظ أن «أحمد» اسم بطل القصيدة/ الملحمة مشتق من الجذر ذاته الذي اشتق منه اسم الشاعر: «محمود». هو اسم عادي بسيط إذن؛ بهاتين الكلمتين «عادي وبسيط» سيصف الشاعر أحمد لاحقاً. وكلمة الزعر مأخوذة من «تل الزعر» اسم ذلك المخبم الفلسطيني الواقع في خاصرة بيروت الشرقية، والذي صعد أكثر من شهرين تحت حم القذائف. الزعر أيضاً نبات برى يحبه أهل الشام؛ يخلط مع السمسم وحمض الليمون والسماق ويذور مطحونة... ويؤكل إلى جانب الزيت صباحاً، وهي أكلة شعبية عادية بسيطة.. من عنوان مركب من مفردتين بسيطتين وعاديتين؛ ينشئ الشاعر عنوان القصيدة؛ هذان العنوانان «أحمد وتل الزعر» هل هما بهذه البساطة والعادية المعتمدة التي أرادهما الشعر؟!

سنتقسّم القصيدة إلى أزمان لتسهيل القراءة:

زمن التشرد والصراع،

زمن التساؤل ووعي الذات،

زمن الحصار والمقاومة،

ثم الشهادة.

محمد إبراهيم الحاج صالح

* ناقد سوري وأستاذ جامعي يقيم في باريس

من زمن التشرد ندخل إلى القصيدة المهداة لـ «أحمد» الصانع في هيمانه بين فراشتين تتنقلان، وهو العاشق بلاحقهما مذلولاً صناعاً، مأخوذاً بمأساة التشرد، ضاملاً يديه بقسوة وحذان الصخور التي تنبت في حوض شقوقها، زعترًا برياً، مملوفاً بتذكر التشرد في جهات الدنيا كالغيوم التي تسوقها الريح في جهات السماء؛ التشرد اللثامه في عالم قاسٍ؛ والمشردون في قلق الرحيل يلتحفون الجبال الحانية حنواً مفتقدًا عند البئر:

لبدن من حجر وزعتر

هذا النشيد... لأحمد المنسى بين
فراشتين

مضت الغيوم وشردتني

ورمت معاطفها الجبال
وخباتني: ...

ينفتح مدخل القصيدة «زمن التشرد» على مشهد رحيل رهيب؛ غيوم تمضي، وهي في ذهابها تجتاز الأفق المنظر إلى ماورائه، مثلها مثل المشردين الذين يرتحلون في الجهات. في هذا المشهد مامن معاطف مع هؤلاء الراحلين سوى جبال ترمي معاطفها لتخبلهم. لماذا تخبلهم ومن؟! أليس من مطاردة لا تصد كالغيوم تبعثرها الريح؟ هي معاطف من ثلج ومرء، ولكنها تقى لأن تخبئ صنيعةً مشردين. في زمن التشرد

هذا، نجد تواتر صيغة التثنية «اليدين»، بين فراشين، بين رصاصتين، بين نافذتين...، وهى صيغة تتسمج مع الضياع، وتوحى بالتردد والتوزع بين طرفي ثنائية محيرة كالقول «هو بين نارين». ثنائية متناقضة أبدية التلازم كل حد فيها يشترط وجود الحد الآخر، هذا هو ديدن البشر من الأزل إلى الأبد. الظلمة والنور. الله والشيطان. الخير والشر.. يوضح هذا الفهم لصيغة التثنية كلمة «بين»، التى تفيد المعنى المراد وهو التجمد فى منتصف المسافة بين ذراعى الثنائية المتناقضة. صيغة التثنية هذه ستزول فى أزمان لاحقة «زمن وعى الذات، زمن المقاومة، ليحل محلها صيغة المفرد أو صيغة الجمع، وفى كليهما وعى ذات واكتشاف يقين كامن. ولتسمية الشاعر قصيدته بـ «النشيد»، تأصيل متصل منذ ملحمة جلجامش للمصاغة شعراً، إلى أناشيد الأديان السماوية، إلى ديوان العرب، وإلى محمود درويش.

بعد الإهداء نسمع على امتداد القصيدة صوتين؛ صوت الشعر وصوت أحمد بطل القصيدة/ الملحمة، هذان الصوتان يفصلان تارة انفصال الصوت عن صده، ويتوحدان تارة أخرى فى صوت واحد. تصانف أحياناً انقطاع الرابط بين الصوتين فى أزمان متعددة حسب حركة أفكار الشاعر وتطور الملحمة

المنتهية باستشهاد أحمد، ثم لا يلبث الصوتان أن يدغما من جديد. ومثل ذلك نجد فى المستوى النفسى للشاعر، فهو يمضى فى التوحيد والغناء فى بطله المناجى من أول القصيدة حتى آخرها، بل ويضم الشاعر إلى توحيدهما/ الواحد فى مقاطع تالية الطبيعية، والانس. والنبات، والجيال.... والله... سدى فى المقطع الطويل التالى «سرداً شعرياً يماثل السرد فى الرواية والقصة، والهدف منه قص شعري لما حدث منذ الضياع الكبير فى التشرد الكبير حتى الوصول إلى البحث عن الهوية وعى الذات بصياغة حلم قابل للحياة:

... نازلاً من نحلة الجرح
القديم إلى تفاصيل البلاد
وكانت السنة انفضال البحر عن
مدن

الرماد وكنت وحدى

ثم وحدى...

آه يا وحدى؟ وأحمد

كان اغتراب البحر بين
رصاصتين

مخيمًا ينمو، وينجب زعتراً
ومقاتلين وساعدًا يشتد فى
النسيان

ذاكرة تجيء من القطارات التى
تمضى

وأرصلة بلا مستقبليين وياسمين
كان اكتشاف الذات فى العريات
أو فى المشهد البحرى
فى ليل الزنازين الشقيقة
فى العلاقات السريعة
والسؤال عن الحقيقة
فى كل شيء كان أحمد يلتقى
بنقيضه

عشرين عاماً كان يسأل

عشرين عاماً كان يرحل

عشرين عاماً لم تنده أمه إلا

دقائق فى

إناء الموز

وانسحبت.

يريد هوية فيصاف بالبركان،

سافرت الغيوم وشردتى

ورمت معاطفها الجبال

وخباأتى.

نلاحظ ابتداء المقطع بكلمة «نازلاً»،

والنزول يعنى حركة مقترنة بانكاس

وقيم سلبية، فالشمس تنزل إلى المغيب،

وانطفاء النور:

... نازلاً من نحلة الجرح

القديم إلى تفاصيل البلاد

وكانت السنة انفصال البحر عن
مدن

الرماد وكنت وحدى

ثم وحدى..

آه يا وحدى؟ وأحمد

للزول فى هذا المقطع يبدأ من هدية
الأذى؛ الهدية/ المنحة التى لم يرد
مهدوما جزاءً عليها وهى الجرح.. الجرح
كان مبدئاً رجلة اللزول باتجاه تفاصيل
البلاء، فترتبط كلمة تفاصيل باللزول
لوحى ببعثة وانهايار توضح هذه الفكرة
المقارنة مع مقطع نال، حيث يبدأ هذا
المقطع التالى بكلمة «صاعداً» «صاعداً»
نحو التلثم الحلم، كلمة التلثم هنا تضاد
وكلمة «تفاصيل»، والصورة كلها تناقض
الصورة المترافقة مع «الزول»، وتتوالى
قصة اللزول - كأنما إلى العالم السفلى -
هى مثل كل القصص فيها الزمان
والمكان؛ الزمان: فى تلك السنة التى
انفصل فيها البحر الزاخر عن مدن
الرماد. المكان: هو تلك المدن الخربة التى
أبى البحر الأزرق إلا انفصالاً عنها لأنها
مدن بلا لون، بلا جوهر، ولأنها رماد بلا
جمر.

فى هذا الزمن كان الشاعر/ أحمد
غريباً غربة البحر عن شواطئ ضائعة:

آه يا وحدى، وأحمد

كان اغتراب البحر بين
رصابتين مخيماً بنمو، وينجب
زعتراً ومقاتلين وساعداً يشتد
فى النسيان

ذاكرة تجرى من القطارات التى

تمضى وأرصعة بلا مستقبليين
وياسمين.

وفى هذه الغربة يتوحد الشاعر
أحمد، بالمخيم، وباغتراب البحر،
وبالذاكرة، وبالمقاتلين. ومن أحد عناصر
التوحد «المخيم» يتبرعم المقاتلون مظماً
يتجرع الزعر بين شقوق الصخر.
مقاتلون تشدد سواعدهم فى النسيان.
نسيان ممن؟! نسيان الآخرين الذين
سيتفاجئون ويتفزعون ليحاصروا فيما
بعد أحمد/ تل الزعتر، ونسيان المقاتلين
الذين يعمون فى غفلة حتى من أنفسهم،
لثأتى الذاكرة: ذاكرة ترحى بها القطارات
المسافرة لأن القطارات تأتى من البعيد،
من المورغل فى البعد، من هناك حيث
يختبئ مخزون الذاكرة، وبما أن قطار
المشرد الضائع يمر بالمحطات ولا يرى
ذاك المشرد من ينتظره، فغريته إذن
غربة المثقت المحاول فهم ماحوله، غربة
المسافر الضائع الوحيد الباحث عن
مستقبل على الرصيف يحمل غصن
ياسمين، ولكن بلا فائدة..

بعد كل هذا الصدم والاغتراب، ألا
يأتى وعى الذات؟ ألا يضياء المعلم فى
نفس أحمد؟ بلى:

كان اكتشاف الذات فى العريات

أو فى المشهد البحرى

فى ليل الزنازين الشقيقة

فى العلاقات السريعة

والسؤال عن الحقيقة

كلمة اكتشاف ترحى كما لو أن أحمد
اكتشف ذاته فجأة، كما أن لو أن إشراقة

عرفانية أضاعت له نفسه، ولكن لا .
فاكتشاف الذات استغرق وقتاً طويلاً: فى
الترحال منتقلاً بعبريات السفر، فى
الصقون متوحداً أمام «المشهد البحرى»،
للبحر الزاخر المعاند بإرسال أمواجه
موجة إثر موجة لتصدم الشاطئ وتعطيه
الرسالة الأبدية العنيدة لعالم موج ويغور
بالغنى والجهول والأزرق النقى، فى
التوحد مع شتات الأفكار والذكريات فى
زناينة شقيقة، فى العلاقات السريعة لأن
المرتحل دوماً ليس له من العلاقات إلا
علاقات عابرة لا تترك صدق ولا
ذكرى، وأخيراً فى السؤال الممض عن
الحقيقة.

فى كل شيء كان أحمد يلتقى
بتوقيضه

عشرين عاماً كان يسأل

عشرين عاماً كان يرحل

عشرين عاماً لم تلده أمه إلا
دقائق فى إناء الموز

وانسحبت

يريد هوية فيصاب بالبركان

سافرت الغيوم وشردتنى

ورمت معاطفها الجبال

مثل بوذا ظل أحمد فى ترحاله يتبع
الأسئلة بحثاً عن الحقيقة. سؤال يهبط به
سؤال يصعده. سؤال يجر سؤالا وسؤال
يفضى إلى سؤال... رحيله فى الأسئلة
بدأ منذ ولده أمه، فما أن خرج منها
حتى ألتهها عنه المأساة/ التشرد الكبير.
هى إذن صدمة الولادة السرية المتعجلة؛
فما كان فصام أحمد إلا الدقائق التى

لفظته فيها من بطنها. الجنين في أمان ورعاية مادام في الرحم فمتى خرج؟ خرج إلى عالم آخر، واحتاج إلى أمان آخر ورعاية أخرى، لم تلده أمه إلا دقائق في إثناء الموز، وانسحبت، وما اندفاع الطفل إلى حضن أمه في اللعب أو في البحث عن الحماية؛ إلا التعبير اللاواعي للرغبة في العودة إلى جوف الأمان/الرحم/.

من هذا نفطن إلى المقابلة بين الأم والبلد/الأم/، البلد؛ البلد الصائغ الذي ولد للناس وأحمد في التشرد الكبير وفي الرحيل عن الحضن الأمي/البلد، في التاريخ الديني قرأنا عن أم موسى التي أبعدت وليدها عنها كرها؛ إذ ألقت به في اليم، وعلى صفحة الليل، في زورق صغير، لتلقطه امرأة العزيز؛ فإذا قابلا: أم موسى/ بالأرض؛ فهل تكون امرأة العزيز/ الأرض البديلة؟!

لم تلده أمه إلا دقائق في إثناء الموز، وانسحبت، ما هو إثناء الموز؟ وماذا؟ وفي أي شيء فكر الشاعر عندما خطر على باله إثناء الموز؟! تجربنا كلمة «موز» إلى التفكير بالموز كفاكهة طبيعية سهلة المضغ، وزلقة!! ولا نضاج الموز طريقتان. الأولى: «طريقة» على أمه، إذ يشرك عنقود الموز مطعماً بأمه «دون قطف» ويغلف بكيس شفاف وتوضع مع العنقود ثلاث برتقالات كبيرة؛ محترمة للضحك!! الثانية: «طريقة» الفصل عن أمه، تفصل عناقيد الموز عن أمها وترتب في آنية وتوضع في غرفة مغلقة مسخنة لتسريع الضحك. فهل يلضح أحمد؟!

«يريدُ هوية فيصاب بالبركان»

رحلة مطولة؛ والمترحل يلتقي في كل مكان بما يصدمه ويجعله يفكر.. عشرون سنة ممضة ألا تكفي لأن يكون أحمد بركاناً متفجراً من الغضب؟ فجأة يقطع الشاعر تسلسل «القصة»؛ ويصمت!! مدخلاً صوتاً جماعياً، كما لو كان صوتاً لمجموعة سحرية؛ ينبع غناؤها الحزين من الذكورة؛ من مأساة التشرد الكبير:

سافرت الغيوم وشردتني

ورمت معاطفها الجبال وخبايتني

بعد كل هذا؛ أن يقود هذا الترحال وهذا التسال أحمد، إلى اكتشاف ذاته ولقيا هويته؟!

بلى هو واجد هويته وسيصرخ:

أنا أحمد العربي - قال

أنا الرصاص البرتقال الذكريات

وجدت نفسي قرب نفسي

فابتعدت عن الندى والمشهد
البحري

تل الزعتر الخيمة

وأنا البلاد وقد أوتت

وتقمصتني

وأنا الذهاب المستمر إلى البلاد

وجدت نفسي ملء نفسي...

«أنا أحمد العربي، أنا الرصاص البرتقال الذكريات، صرخة من وجد نفسه بعد طول ضياع، صرخة من عذبه السؤال، صرخة من لاقى نقائص أفكاره وفي كل شيء. ومثلما عرف نفسه بأنه

«عربي»، يعلن صارخاً وبالصيغة ذاتها «أنا الرصاص البرتقال الذكريات»، ثلاثة عناصر تذكر بفلسطين: «الرصاص = المقاومة، البرتقال = رمز من رموز أرض فلسطين، الذكريات = انزياح السنين» وعي الزوح والتشرد بعيداً عن الأرض، ولأنه أن الشاعر لا يذكر اسم فلسطين في القصيدة أبداً، وهذا مالا يخفى مغزاه، فهو يريد هوية عربية نقية لأن محاصره عرب أيضاً

سيظل الشاعر يتردد بين «أحمد، متوحد مع القيم والطبيعة والناس والرصاص والبرتقال والمخيم والخيمة... وبين أحمد «عادي وبسيط. فالبلاد هنا، في هذا المقطع، تأتي وتقمصه فيمطلن هو وجداً ويعن نفسه «ذهاباً، متواصلًا على درب البلاد، ولأن على الدرب عوائق كبرى والشاعر يعيها يعلن أنه «ذهاب مستمر، وكلمة «مستمر» تفيد أن جمعا موحداً في أحمد سيظل يطرُق الدرب الناهب إلى البلاد.

من خلال صورتين في مقطع واحد يتنامى وعي الذات عند «أحمد»، فهو يقول في الصورة الأولى «وجدت نفسي قرب نفسي» وفي الصورة الثانية يقول: «وجدت نفسي ملء نفسي»؛ الفرق بين كلمة قرب وكلمة ملء واضح بين، قبل أن تقمصه البلاد وجد نفسه قرب نفسه، وأما وقد تقمصته البلاد وأعلن نفسه درياً للذهاب إلى البلاد فإنه وجد نفسه ملء نفسه، ثم وعي الذات واكتمل إذن، وامتلأ أحمد ثقة واكتشافاً.

بعد أن عرف «أحمد، نفسه، وعرف لونه جلده، لا بد له من أخذ ما سلب منه،

فراح يلتقى بضلوعه ويديه، ليرسم حلمه،
وليرسم مشروعه، وكانت خطوته هذه
النجمة الهادية، النجمة التي يعرف منها
التيه الضائعون سمت الخلاص. فهل
يترك لأن يكون النجمة التي تهدى:

راح أحمد يلتقى بضلوعه
ويديه

كان الخطوة - النجمة

ومن المحيط إلى الخليج، من
الخليج إلى المحيط كانوا يعدون
الرماح

وأحمد العربي يصعد كي يرى
حيفا

ويقفز

أحمد الآن الرهينة

تركت شوارعها المدينة

وأنت إليه

لتقتله

للتخيل فافد رعى إثر صدمة؛
ليصحو- والصحو هنا اكتشاف الذات فما
الذي يفعله أول ما يفعل؟ سيكتلم
أعضائه واحداً واحداً ليرى إن كان تأذى،
سيتحرق أضلاعه وأطرافه. فهل يترك
أحمد صحوه وتوجهه في الزمان
والمكان وفسوق هذا أن يكون هادياً
للناس!!! أبداً فعلى هذه الأرض المانحة
للهدية المكتشفة هناك أناس... وعرب
أيضاً!!! راحوا يتبلون الرماح ويقذفون
أحمد، بها ليمنعوه من الصعود في
السماء كي يرى حيفا، وأحمد يصير على
معرجه لينظر حيفا من على وهو الملعون

من رؤيتها مباشرة. هذا يحدث في الواقع
وفي الحلم، فما النتيجة:

أحمد الآن الرهينة

تركت شوارعها المدينة

وأنت إليه

لتقتله

ومن الخليج إلى المحيط، من
المحيط إلى الخليج

كانوا يعدون الجنازة

وانتخاب المقصلة

يالها من نتيجة!!! ولماذا؟ لأن أحمد
عرف نفسه وامتلكت هويته واعتلى
الأفلاك مشيراً للصائحين الباحثين عن
ذواتهم إلى الدرب الملجى. فهم حائقون
من خطوته الرائدة. وهم أقوياء أيضاً.
ولكى يظهر الشاعر مدى الحقد والغضب
الذي استولى على هؤلاء رسم صورة
مريعة للمدينة التي تترك شوارعها
يحركها الحنق والحقد لتقتل «أحمد».

تصور مدينة تقفر إلا من إسفلتها بينما
أبليتها تزحف لتحاصر أحمد وتقتله. ومن
المحيط إلى الخليج جندوا الناس كنجارين
وحاملي مسامير ومطارق لصنع النش
والعشى في الجنازة، ألا يذكر مشهد كهذا
بمشهد صلب المسيح؟ وفي بلاد
تستغنى بنسب تامة، ولا تجرؤ على
تسمية الصناديق التي يدس فيها مذنون
مهانون أوراق ذلهم، لاتجرؤ على
تسميتها صناديق «انتخاب» في بلاد
كهذه تجرى بحمية وحماس عملية
«انتخاب»، والمرشحون «مقاصل»
كثيرة!!! والهدف انتخاب المقصلة الأحد

شفرة، المصنوعة من خشب عتيق،
والرهينة أفضل تزييت لقتل «أحمد»...
أحمد الخطوة النجمة.

ألا تنقلص الهوية، ألا تنكمش؟ ألا
ينزوى أحمد وهو يرى انتخاب المقصلة
التي بها سيذبح؟ ألا يهتز إيمانه بذاته
وهو يشهد جنازته تعد بعناية؟ أبداً. ويأتى
الصراخ الفاجع الحامل للذات المكتشفة
مثل صغعة التاريخ لمحاصرته، زاخرة
بالتحدى وحب الناس:

أنا أحمد العربي - فليات
الحصار

جسدى هو الأسوار - فليات
الحصار

وأنا حدود النار - فليات
الحصار

وأنا أحاصركم

أحاصركم

وصدري باب كل الناس -
فليات الحصار

عائناً كم هى مرارة «أحمد»، وهو
يصرخ «أنا أحمد العربي - فليات الحصار»
فالمحاصرون عرب أيضاً. لكن بماذا
يتحجب هذا الرائد المحاصر؟ ألا
تتصورون الحصار كمشهد لجيش محيط
يحاصر جيشاً محبوباً؟ هذا ما اعتاد
الذهن تصوره لدى لفظ كلمة «حصار».

أما فى حالة أحمد/ تل الزعتر
فالمحاصرون جيوش بل مدن وأبنية
زيادة على الجيوش، فى مقابل هذا التكتل
المحاصر ما من أسوار تصد وتحمى
أحمد/ تل الزعتر؛ فليكن جسدى هو

أحمد الزعتر

بردى والدليل ضلعين فى هذا الجسد
الكبير:

وأعد أضلاعى فيهرب من يدي
بردى

وتتركنى ضفاف النيل مبتعدة

وأبحث عن حدود أصابعي

فأرى العواصم كلها زيدا

هذا المكتشف لذاته الصالحى من
صدمته، والذي يتهدى للمقاومة؛ يزرر
أكمامه، ويشد حزامه، وينلمس صدره
فيهرب من بين أصابعه ضلع ويتبعه
آخر، فيبدهت، ويتحرى بأصابعه
المرتعشة الجرح الغائر فى الصدر، ومن
ذهوله، ومن حركة أصابعه اللاتبة
المندهشة ماعاد يعرف إلى أين تذهب
حدود الجرح، عندئذ يأتيه اليقين كما
لربكان كشفاً صوفياً فيرى العواصم كلها
زيداً، وللدليل وبردى الضلعين المائيين
الهاربين فى هذا الجسد فضل الإحياء
برؤية العواصم زيدا، إذ لكل ماء متحرك
زيد يطفو على الجوانب تقفؤه ربح هيئة.

بعد أن حصل اليقين بأن «العواصم
كلها زيدا، لبد العقائل فى خندقه يصرف
فى الوقت الماء، و «يفرك الساعات، مثل
عابد يمر من بين أصابعه حبات
سبحته:

وأحمد يفرح الساعات فى
الخندق

لم تأت أغنيتي لترسم أحمد
المحروق بالأزرق

هو أحمد الكونى فى هذا
الضيح الضيق

المتنزق الحالم

إن التشابه للرمال... وأنت
للأزرق

صورة أحمد الموزع بين نافذتين،
وتمنى الشاعر عليه أن يكف هو ومن فى
النافذة الأخرى عن تبادل رسائله ترسم
لنا أحمد كعاشق، متردد، متحير بين
نافذتين «بأيها الولد الموزع بين نافذتين؛
لا تتبادلان رسائلتي». ولا يخفى ما للنافذة
من رمز، فهى تنفتح على الأفق وعلى
الشمس؛ إظهارها المفتوح وما يحتويه من
فضاء صورة للحرية والانطلاق. هذا
العاشق عليه أن يكف عن تبادل الرسائل،
وعليه أن يظل إلى الخندق ويقاوم.

وعلى الضد من الناس/الرمال
يخاطب الشاعر أحمد بأنه للأزرق «إن
التشابه للرمال... وأنت للأزرق»؛ ليس
فى الدين من شيء أكثر تعداداً من
الرمال، لكنها بلا تميز، وبلا قيمة تذكر،
وحبيباتها تشابه الواحدة منها الأخرى،
فهل بعد ذلك من تفاهة أكثر؟ أما أحمد
فللأزرق؛ فالسماء رمز الصعود والعلو
والآلهة؛ زرقاء، والبحر الزاخر الغنى
الغامض العديد بقوة أمواجه أزرق، والماء
الصافى العميق أزرق. ألا يليق هذا اللون
بأحمد إذن؟ ألا يليق الرمال وكثرتها
الكثيرة بأحمد؟!!

والآن.... الزمن، زمن وعى الذات
والتهوى للمقاومة، وأحمد فى الخندق؛ لكن
وهو المتوحد بالمخيم وبالرصامص
والبريق والذكريات، وهو الذى تقمصته
البلاد، وصار صدره باباً لكل الناس/
بات جسده أرضاً تمتد من السماء المحيطة
إلى الخليج؛ هذه الصورة «صورة الجسد/
الأرض، أوحى للشاعر أن يجعل من

الأسوار، يصرخ أحمد، ويصرخ مستنداً
إلى عذاب الضمائر، وإلى إعداد النفس
لجعلها أمشيحة، وإلى جعل الجسد
المضحى بلاداً واسعة لها باب مفتوح
للناس هو صدر أحمد «وصدرى باب كل
الناس قليأت الحصار. أنا من يحاصرهم
لأننى مفتوح للناس أما أنتم فمخفقون
على خسة.

ويدخل أحمد الخندق ليقاوم.

ويفتقر الصوتان قليلاً، ليبدأ الشاعر
مرثية قصيرة، مسقية، مبجلة، متبينة،
ومتناقضة مع دعوة المقاومة التى تليها
مباشرة، إنها مرثية تليق ببطل/ إله،
مرثية فيها الحسرة وفيها لوم الشاعر نفسه
أن الشعر اللائق بأحمد / الزعتر لا يأتيه:

لم تأت أغنيتي لترسم أحمد
الكلحى فى الخندق

الذكريات وراء ظهري - وهو
يوم الشمس والزنابق

بالشعر الذى لا يأتي ليفنى «أحمد،
الواقع فى الشدة، (٧) واللقى الواضح كيوم
شمس فلكى طويل؛ أحمد الجميل التابع
كالزنابق من الأسئلة والترحال؛ والذى
لهم منها الزنابق وتطلعها نحو الشمس،
وله أيضاً ويلالأسف عمر الزنابق!!

يوحى الخندق، والصمت، وانتظار
الآتى، للشاعر بمناجاة وتحريض:

يا أيها الولد الموزع بين
نافذتين

لا تتبادلان رسائلتي

قاوم

مثلاً يندم الشيعة على وقت لم يندبوا فيه الحسين، يحزن الشاعر على قصور شعره في التغنى بأحمد، لم تأت أغنيتي لترسم أحمد المحروق بالأزرق، أحمد العالي المتعالي الكوني في حلمه وبعده عن التافهين المتصاغرين؛ أحمد هو/ هو.. يحل في علية صفيح!!! بيت من «تلك»؛ لكن حتى هذا الصفيح ولأن أحمد حل فيه فإنه يتحول إلى روح حاملة... صفيح بأحمد يصبح حالماً، ويرتقلا ورصاصاً وأسواراً ومخيماً وبلاداً تتوجد فيه وتخل روحه فيها، فيل من المستغرب أن تصوير البنفسجة رصاصاً أو الرصاص يرتقلا؟:

وهو الرصاص البرتقالي...
البنفسجة الرصاصية

إنه كل هذا:

وهو اندلاع ظهيرة حاسم

في يوم حرية

أمن وضوح وجلاء أشد من ظهيرة ساطعة بالنور؟. ويسبب حماس الشاعر والتهاب مشاعره يستخدم كلمة «اندلاع» وهو اندلاع ظهيرة حاسم في يوم حرية، فحس نحن بالصورة كما لو أن هجمة نور تضيء الأرض فجأة لتغمر الأشياء بالنور والحرية. قال ذو النون المصري: «الاملاع الحق على الأسرار، كإطلاع الشمس على الأرض بإشراق الأنوار، فعليك بتصفية القلوب، فإنها مواضع لنظرك».

اثتان يناديهما الشاعر نداء حاداً؛ أحمد والبلاد؛ أحمد «المكسر للندى، المنذور للعباءة والكريم، وأى كريم!!!! أن

تكون يدك نديتين مانحتين متاع الدنيا وينفس جواده فأنت كريم، أما أن تندى يدك بصبيب دمك، أن تجود بدمك عن سماحة وتصميم فأنت أكثر من كريم أنت المسيح القادى المخلص:

يا أيها الولد المكسر للندى

قام

يا أيها البلد - المسدس في

دمي

قام.

الآن أكمل فيك أغنيتي

وأذهب في حصارك

والآن أكمل فيك أسئلتي

وأولد من غبارك

فأذهب إلى قلبي تجد شعبي

شعوباً في انفجارك

لكلمة «الولد» التي ينادي بها الشاعر أحمد أصل في الموروث العربي، وإلى الآن يحبس القاطنون على ضفاف الفرات الرجل الجسور المقاتل بقولهم «ولد» مهما كان عمره حتى لو كان شيخاً أرد، يكفي أن يكون مقداماً جسوراً ليحوز على لقب «ولد».

المنادى الثاني هو البلد المعشوق، والذي تمصه عروق أحمد/ الشاعر مثلاً تمص أرض عطشى الماء «يا أيها البلد - المسدس في دمي»، وكالانفجار الوشيك الكامن في المسدس، دمه وشيك الانفجار لهذين المناديين، وهما واحد في توحدهما/ تطويق الشاعر أنه أكمل أغنيته «الآن أكمل فيك أغنيتي، والآن أكمل فيك

أسئلتي، فما السر؟ كان الشاعر ملحاحاً في إظهار عجز شعره عن التغنى بأحمد، كان يقول «لم تأت أغنيتي لترسم أحمد...» فما الذي استجد حتى تكتمل الأغنية وتكتمل الأسئلة؟! اللبي «محمد» عندما أتم تشريعه ورسخ تعاليمه قال: «اليوم أكملت لكم دينكم...»، والشاعر/ أحمد اكتمل غناؤه وأسئلته بوعى الذات والاستعداد للحصار والمقاومة. أما وقد اكتملت الأغنية فما تبقى سوى امتلاك روح سحرية تجعل الشعوب تنفجر لانفجار غضب أحمد، روح سحرية تنفخ الحياة في اللبباس، لباس الشعوب، كالسامري عندما رأى فرس جبريل تهدى الهاريين عندما شق موسى البحر بمصاه فقيض السامري من الغبار المتناثر من حوافر الفرس، ونفخ في منخر العجل بعد الخروج من التيه، فخار العجل وحلت فيه الروح، هي إذن روح سحرية ستولد من غبار معركة أحمد. فهل تولد؟ وهل يمتلكها الشاعر/ أحمد لتحت غضب الانفجار في الناس «وأولد من غبارك، فأذهب إلى قلبي تجد شعبي، شعوباً في انفجارك»!!!!

يمكننا رسم خط بياني للقصيدة، هذا الخط يأخذ شكله من ثلاث كلمات هي على رأس ثلاثة مقاطع؛ ثلاث مراحل؛ ثلاث بني. والكلمات هي «نازلاً»، «سائراً»، «مساعداً»، و«موس المقاطع هي على التوالي:

- نازلاً من نحلة الجرح القديم
إلى تفاصيل
البلاد.....
.....

أحمد الزعتر

- سائراً بين التفاصيل اتكأت
على مياه
فانكسرت...

- صاعداً نحو التمام الحلم

تتخذ التفاصيل الرديلة شكل
كمثرى

سائراً بين التفاصيل اتكأت
على مياه
فانكسرت

أكلما نهدت سفرجلة نسيت
حدود قلبي

والتجأت إلى حصار كى أحدد
قامتى

يا أحمد العربى؟

لم يكذب على الحب. لكن كلما
جاء المساء

امتصنى جرس بعيد

والتجأت إلى نزيفى كى أحدد

الشاعر/ أحمد مثل جلامش إله/

إنسان؛ كوني الحلم والاهتمام، يسير
متقللاً بين تفاصيل حياة الناس في بلاد
كهذه، فيحس كأن فكرته المشغولة
بالكليات قد خدعته، مطمئناً بتكوى على
مياه ظناً منه أنها تصلح متكاً، فينكسر.

«سائراً بين التفاصيل اتكأت على مياه،
فانكسرت، ومن انتكاسه يتحرك للصف
البشرى فيه ويطنى، وتستولى عليه حال
حلين إلى الغامض فيه، ربما إلى نصفه
الإلهى أو عشقه يربق سفرجلة تنهد
فينسى حدود قلبه، يحل الماء فينجذب

إلى صوت جرس بعيد... ويأتى
الحصار ليعيده إلى قامة إنسان باد نصفه
الإلهى «والتجأت إلى حصار كى أحدد
قامتى». من ينتكبه إلى حدود قامته سوى
المحصور فى خندق ضيق أو من يعيش
فى صفيح للدم؟ ألا يحرض الحرمان
من الأفق والامتداد الواسع إلى إحساس
بالاختناق وتلمس للقامة المصغوبة فى
الضيق؟ ومن يلجأ إلى دمه النازف كى
يعرف من دمه من هو سوى مغدور
مأخوذ من حيث لا يحتسب؟ «والتجأت
إلى نزيفى كى أحدد صورتي». ألا
يحرض الجرح النازف للمغدور السؤال
لماذا؟ وكيف؟ ومن؟

الشاعر يهجم بالحدود، حينما تلمس
جسده/ الوطن ضاعته حدود أصابعه
بين منلع وفمر وضلع ينفر- وأعد
أضلاعى فيهرب من يدى بردى...
وحينما تنهد سفرجلة ويخفق قلبه حباً
ينسى حدود قلبه «أكلما نهدت سفرجلة
نسيت حدود قلبي»، وحينما يحاصر
تشغله حدود قامته، وحينما يمتصه جرس
عشق غامض يلجته الجرح والنزيف إلى
التساؤل عن حدود تصويره لنفسه.

نحن الآن على أرض البشر، أرض
واقعية، وشاعر سياسى يصنع بالكلمة
أجنحة للحلم وللشعر، وما نحن أمام بيان
سياسى، والبيان السياسى فج وصد للشعر؛
فإذا أراد شاعر أن يكتب السياسية شعراً كم
من أجنحة يلزمه؟ كنا نتجول بين
الأفلاك سارحين مع الشعر، فتأتى
السياسة لنهيط سريعاً، وتقفز قلوبنا إلى
أفواها ونحن نقرأ السياسة تغنى، لكنها
تبقى سياسة!!!

يا أحمد العربى

لم أغسل دمي من خبز أعدائى
ولكن كلما مرت خطاى على
طريق

فرت الطرق البعيدة والقريبة

كلما آخيت عاصمة رمتنى
بالحقيبة

فالتجأت إلى رصيف الحلم
والأشعار

كم أمشى إلى حلمى فتسبقتنى
الفناجر

آه من حلمى ومن روما

بيان يبدأ بأقعبة بعيدة عن أفق
الفناء، بيان يبدأ بإحساس الشاعر أن دمه
ملوث ببقيايا من خبز أعدائه.. شعور
بالإثم وعذاب الضمير مصحوب برغبة
عارمة لغسل هذا الدم. وهل لشاعر أن
يبدأ مشروعاً سياسياً من غير أن يكون
طهيراً فى رواه؟ «لم أغسل دمي من
خبز أعدائى». هذا الجزم بأن دمه ملوث،
وهذا الجزم من التلوث؛ يحمل فى طياته
الرغبة فى التطهر... لكن ألا يحتاج
صاحب المشروع إلى كل مافى السياسة
من مخالفات ورسم خطط ورؤية هدف؟
بلى. فما الذى رسمه الشاعر/ أحمد؟...
رسم عواصم متأخية، وعربا يلتصمون فى
بلد واحد، رسم دورياً معشوشبة أمينة
على درابجها، رسم مؤسسات ودولة قوية
مؤتمنة، متمسلا فى كل ذلك بـ «روما»؛
روما العزة والفيل التاريخى. فما الذى
حصل: «ولكن كلما مرت خطاى على
طريق، فرت الطريق القريبة والبعيدة،

كلما أخيت عاصمة رمثلى بالحقيبة....
كم أمشى إلى حلمى فتسبقتى الخناجر، أه
من حلمى ومن روماه

يقول الشاعر/ أحمد: رسمت خطاً
وتفكرت فى تنفيذهما ورحلت أسلك
الدروب ظاناً أنها تؤدى إلى روما، ولكن
ما أن أسلك درياً حتى يصحب الدرب من
تحت قدمى كأنه سدو يلفه أصحابه على
عجل، أقول فلأجرب درياً آخر فيهرب
هو الآخر... وإخر... وأخرى عاصمة وفى
رغبة الإخلاص للآخره التى تجمعنا؟
تستقبلنى العاصمة عندما يكون لها فى
مأرب؛ ينزلنى أهلها فى فنادقهم، فأحس
بالحصرة لظلى أننى أغ وأتهم سينزلوننى
فى منازلهم، ثم يمر زمن وتنتفى
الحاجة، فيفتقن غرفة الفندق فى وجهى
ويرمون حقيبى خالى... وعاصمة...
أخرى... وأخرى... فما الذى يبتقى غير
الحلم؟ أروح فى الحلم متسلقاً جبال الشعر
بدلاً عن الدروب الهاربة، مجهداً نفسى
فى لملمة أحلامى المتكسرة، وما أن يلم
الحلم وأنا أصعد مع الشعر حتى أفجأ
بوجوه مصغرة محشوة بالحدق والظوم،
وبأيد راضية راجعة من الحدق والتأمر
تلتصع خناجرها لتفتل حلمى مرة أخرى
«فالتجأت إلى رصيف اللحم والأشعار، كم
أمشى إلى حلمى فتسبقتى الخناجر، أه من
حلمى ومن روماه

مرارة شديدة يبعثها فقل المشروع
... كلما مرت خطاى على طريق فى
الطرق القريبة والبعيدة، فى الطرق
القريبة، إشارة الطرق الناهية إلى ذوى
القربى، وفى «الطرق البعيدة، إشارة
الطرق الناهية إلى عواصم معروفة فى

تلك الحقبة. وبالمرارة ذاتها يفهم الشاعر/
أحمد أن الكل يريد فى ثوب محدد
مرسوم فى أنماطهم:

جميل أنت فى المنفى

قتيل أنت فى روما

مادمت شريداً، ضعيفاً، منقياً؛ فأنت
جميل؛ على حص يؤسك يلعبون، وستظل
جميلاً ماداموا يتكلمون باسمك أما أن
تحلم بالقوة وتحلم بروما وتريد امتلاك ما
امتلكته روما فذاك مدعاة لفتك:

جميل أنت فى المنفى

قتيل أنت فى روما

وحيفا من هنا بدأت

وأحمد سلم الكرمل

ويسلمة الندى والزعرى البلدى
والمزحل.

كلمة «بدأت» فى «وحيفا من هنا
بدأت».

وكلمة «بسلمة» فى «وأحمد سلم
الكرمل، ويسلمة الندى والزعرى البلدى
والمزحل؛ «السلمة» فاحشة كل شىء عند
المؤمنين. هانان الكلمتان تشيران أن
الشاعر يعتبر حلماً مثل حلم القوة خطوة
أولى؛ بداية؛ فبعد اكتمال الحلم/ القوة
يمكن لطارق درب حيفا أن يشرع فى
رحلته وأن يرتقى سلم الكرمل، وأن يعن
نفسه رائداً فى رحلة العطاء من أجل
حيفا، ومن أجل المنزل المتروك هناك
رمزاً للوطن المصنوع لفهم حركة الصورة
الشعرية فى ذهن الشاعر، نحاول تخمين
ما دار فى ذهن الشاعر عندما كتب

«وأحمد سلم الكرمل»؛ الكرمل جبل يتألف
من هضاب متكسرة بعضها خافض
والبعض الآخر ناهض، مما يوحى بـ
«السلم» وبالصعود، ونحن رأينا وسنرى
مفهوم الشاعر فى ارتباط الصعود من
خلال هذه القصيدة بالقيم والأحلام
الخيرية وبالاكتمال.

وكان من عادة الكتانين التعبد فى
الأماكن المرتفعة ومنها جبل الكرمل، كما
كان للجبل الكرمل قداسه فى العصر
الرومانى، فهو الذى أوى إليه المسيحيون
الأولون من اضطهاد اليهود والرومان..

سنقرأ فى المراثة التالية صدى
الحزن والفجعة بأحمد الذى «ليس مثله
أحد»:

لا تسرقوه من السنووه

لا تأخذوه من الندى

كتبت مراثيها العيون

وتركت قلبنى للصدى

لا تسرقوه من الأبد

وتبعثروه على الصليب

فهو الخريطة والجسد

وهو اشتعال الغندليب

لا تأخذوه من الحمام

لا ترسلوه إلى الوظيفة

لا ترسموا دمه وسام

فهو البنفسج فى قذيفة

أى مناجاة وأى مناجاة لذهاب إلى
الأبدية أحر من هذه المناجاة، ألا توحى
هذه المناجاة بأن مفجوعة تنجاى الناس

وابدأ القليل المهيباً في النمل للدفن
«كثبت مرآتيها العيون، وتركت قلبي
للصدى.. كأنها مناحة خبل التلكي وهي
تودع ابنها موصية الناس وصايا لا يمكن
أن تصدر عن غيرها.. ولكن أي اتهام
أُتقل من اتهام التلكي لحاملي الجسد القليل
الشاكاة بمشيئته؛ القائلة لهم:

لا تسرقوه من الأبد
وتعثره على الصليب

أو يصلب ميت؟! نعم. أليس من
الصليب المتجارة بدمه؟ أليس من الصلب
صنع وسام بدمه؟ أليس من الصلب أن
يودعوا دمه في بنوك الذكرى؟! ويعدد
الشاعر مثل ندابة: «لا تسرقوه من
السونو» - السونو مهاجر مرتحل في
طبعة إلف الناس كما يعبر الجاحظ؛ وهو
الكريم المعطاء الجائد بدمه وهو نصف
إله... بل إله، وهو خريطة الحلم والوطن،
وهو العندليب الصادح؛ وهو البنفسج في
قذيفة، هو.. كل هذا الجمال... أنا من
يدوح عليه؛ لا أنتم يامن تريدون تجارة
بدمه ويظله المشوح على الصليب؛ يامن
تبيعون دمه أو سمة ووظائف.

كنا قد قرأنا المقطع الثاني من
القصيدية والذي يبتدئ بكلمة
«نازلا»:

... نازل من نحلة الجرح
القديم إلى تفاصيل البلاد

.....
.....

وها نحن نصل إلى مقطع يشد
الشاعر فيه مبتدئاً بكلمة «صاعداً»:

... صاعداً نحو التمام الحلم
تتخذ التفاصيل الرديئة شكل
كمثري

.....
.....

تقودنا كلمة «نازلاً» ومقطعها الذي
يليهها إلى التحضاد المدروس مع كلمة
«صاعداً» ومقطعها الذي يليها؛ إذ لا
يخفى مافي النزول من «قيمة» سلبية
خاصة إذا ما ربطناها بكلمة «تفاصيل»
وهي الكلمة التي يضيف إليها الشاعر في
مقطع «صاعداً» كلمة «الرديئة»:

.. صاعداً نحو التمام الحلم
تتخذ التفاصيل الرديئة شكل
كمثري

وتتفصل البلاد عن المكاتب
والخيول عن الحقائق

إذن كلمة «صاعداً» وجملة التي
تليها «صاعداً» نحو التمام الحلم، ذات
«قيمة» إيجابية في نفس الشاعر، لذا من
الطبعي أن تجر معها شيئاً إيجابياً
أخرى، وأن تتفصل عنها الأشياء والقيم
المرذولة. ففي الصعود ونحو التمام الحلم
تتفصح الأشياء والأشكال والتفاصيل
الرديئة، وتبين بشاعتها لتأخذ شكل
كمثري؛ ولماذا كمثري؟! يقول البحث
البحيثي إن الدائرة أكمل الأشكال
الهندسية، وتبعاً لذلك فالفكرة أجمل
الأشكال الفراغية؛ والجمال الكامل ينقلب
إلى ضد عندما يشوه. أليست الكمثري
تشويهاً للكرة وللدائرة؟ أليست تشويهاً
للإنسانية والجمال؟ بلى.. فهي بشعة
إذن.

في هذا المقطع «صاعداً» نحو التمام
الحلم... سيكون هم الشاعر هو تجميع
عناصر الحلم لتتكم وتكمل؛ إذ تشير كلمة
«التمام» إلى أن الحلم مشظي إلى شظايا
متناثرة؛ وبالصعود؛ صعود أحمد كما لو
كان صعود شمس أو معراج براق منظم
الشطايا وتلسم. وعناصر الحلم على
الأرض مفروقة بتفاصيل رديئة - كما
سمها الشاعر - فلا بد من انفصالها إذن
ليمكن الالتصام هناك في الصعود.
فتتفصل البلاد وهي في صف الجمال
عن المكاتب وهي في وصف الفئح؛ وهل
بنا حاجة لأن نبرهن أن في انفصال
البلاد عن المكاتب جمالاً؟ وتنفصل
الخيول عن الحقائق؛ الخيول للجلوة
والصورة الفاتكة؛ فإذا دأبت وارتبطت
بالحقائق ذهبت عنها قيمة الجمال، إنه
الحنين للماضي إذن؛ الماضى الذي كانت
فيه الخيول للفرسان وللصولة على
الأعداء، أما في زمان الخل هذا فهي
فهي مسرعة لصغار النفوس وللصولة.

وتستمر مكونات وصور الحلم المفككة
في التشكل والتكوين، ويرتقى الشاعر
بالحلم إلى بدء خلق وتكوين جديد
للعناصر الطبيعية والبشر، في هذا الخلق
والتكوين الجديد يمنح أحمد للأشياء
أرواحاً، فحس وتشعر وتشعل وتخل:

للحصى عرق. أقبل صمت هذا
الملح
أعطى خطية الليمون لليمون
أوقد شمعتي من جرحي
المتفوح للأزهار
والسمك المجفف

فليفتح جرحه!!! أليس في الألم
والتضحية خلاص كما تقول المسيحية
وأديان أخرى؟ لذا يفتح الشاعر جرحه
الحى ليشعل منه شمعاً منيرة .. وهو هنا
يستعير صورة محورة من قصيدة للشاعر
نفسه، بعيدة عن أحمد الزعتر في الزمن،
إذ يقول في قصيدة «أزهار الدم، مخاطباً
كفر قاسم:

فدعيني أستمع صوتي من جرح
توهج.

هناك في القصيدة القديمة قيس
صوتاً، لأنه كان مخفوقاً بلا صوت؛ كان
مكماً بقمع العود في أرض الـ ٤٨، بينما
في قصيدة الـ ٧٦ «أحمد الزعتر، قمن
الجرح المتوهج قيس نارا لشمعه المنورة
لدرية. ويزيد الشاعر على معاني الصورة
القديمة معاني جديدة؛ إذ يقبس من
جرحه المفتوح نورا ويسقي به أزهاراً
لنزهر وتتفتح، ورغبة منه في جعل
جرحه أضحية وأسمه مقبولة يجهط
مفتوحاً - فزق كل هذا - للسماك
المجفف!! أوقد شمعتي من جرحي
المفتوح للأزهار، والسماك المجفف،
ولنفهم ما علاقة سمك مجفف بجرح
مفتوح؛ نرسم جرحاً منوراً أعطى لشمعة
نوراً، فأحييها، وأعطي الأزهار نغماً،
فأحييها، فهو إذن يعطي السمك المجفف
جريق حياة، فيحييه. بعد مثل هذا
أضحى، ألا يتعرق الحصى ويحيا؟ ألا
يصبح للحصى مرآة ينظر فيها إلى نفسه
حيياً مثلاً صورته عاشقاً لها؟! للحصى
عرق ومرآة، ألا يلين قلب قاسم ويرف
رقة العشق والرقعة؟ إنه فيض من نور
يغمر الأشياء والكائنات فيدخلها مع

حيز الوجود، والذي يتمنى الشاعر أن
يتحقق في الواقع؛ هو حلم الشاعر/ أحمد
بالخير والجمال والكرامة والوطن.. وكل
القيم الجميلة المرتبطة بمشروع الشاعر
ورؤاه للأرض المضنية والإنسان المكبل
والشاعر يظهر رغبته الجامعة في إظهار
حلمه تحت شمس ظهيرة ساطعة، وآلية
الإظهار لهذا الحلم هي الصعود؛ صعود
الشاعر أحمد، كما لو كان صعوداً لشمس
فاضة للأشكال الرديئة، صعوداً ملمماً
لعناصر الحلم.

هذا البراق الشعري، في صعوده مر
بتفاصيل صغيرة نافذة وسبها سباباً
مقدعاً مشبهاً إياها بالكثيرى. ورأى
الخيول تعود إلى طبيعتها ساكة سياقات
المرانة والفرجة؛ رأها كما يجب أن
يرأها خيولاً مهية للصولة الفاتكة، ورأى
الحصى يلحق به في هبة للخير والجمال؛
فيهش مثله ويحب مثله ويتعرق. وأعطى
اليومون لون العاشقين لحظة تفجوه سورة
العاطفة. البراق يصعد... ويصعد...
وسرى بعد حين أنه سيصل ببراقه إلى
سمائه الأولى، ولا يتجاوزها إلى سموات
أخرى، مكرماً انتماءه لهذه السماء؛
الأولى، لكن هذا حديث سابق لأوانه؛
فلتعد...

لعل أحمد وهو يصعد ببراقه نحو
حلمه، شعر أن الحلم كى يتحقق ويتشكل
لا بد له من ثمن؛ وربما شك أحمد كما
شك الذى، صعد قبله بحقيقة الحلم، وهياً
له شك أن الدرب ليس مناراً بما يكفى،
وربما حسب حساب التكتيبي والإنكار .
ما الثمن إذن؟ وما المراد ليتنور درب
الصعود؟ ما المطلوب لكى يصعد؟

للحصى عرق ومرآة وللخطاب قلب يمامة

حلم من نكف، تجمعى اللفث سيوصلنا
إلى رغبة الشاعر المدفونة في الحلم.
أليس من مكونات الحلم - حسب فرويد
وحسب ابن سيرين - «الرغبة»؟! الشاعر
يؤمن للحصى فيجعل له روحاً وعرقاً.
أيتعرق الحصى؟ هذا ما فعله الشاعر
بإسقاط رغبته في أن تحل روح أحمد
وتتوحد في الجمادات فيتعرق الحصى.
يقول الشاعر: «للحصى عرق، ويقول:
أقبل صمت هذا الملح؛ يفضح اسم
الإشارة «هذا» شيئاً محدداً ومعرفاً باسم
الإشارة. فما هو؟ ألم يسط الشاعر/ أحمد
للحصى روحاً وجعله يتعرق؟ والعرق
ملح؛ ولنتذكر أن الصامت الأول له في
هذه القصيدة/ الملحمة على الرغم من
أنه المعنى بها هو أحمد، فمن صمت
أحمد ومن ملح العرق للناز من الحصى
نحت الشاعر الصورة «أقبل صمت هذا
الملح». ونمضى مع الروح التي تتوحد
بالمليحة روح أحمد:

أعطى خطبة الليمون لليومون

كلمة خطبة في القاموس «لون كدر
مشرب حمرة في صفرة». ولنتذكر ولع
محمود درويش بالألوان - هو إذن من
يعطى لليومون لونه. وأى لون؟ لون
مشرب بحمرة على صفرة. ألا تذكرنا
الحمرة على الصفرة بتوردها في
اندفاع العاطفة. هو إذن - الشاعر/ أحمد
- مانح لليومون لونه وجاعله يحس ويشعر
ويحمر وقد دخلته العاطفة العاصفة.

هذا الحلم الذى يحمل رغبة الشاعر
في أن تكون عناصره قابلة للخروج إلى

أحمد الزعتر

الأرض، والمرأة طبيعة تعرض السلبى فى جسديهما وروحيهما، هى طبيعة الإنتاج، وتغذية المزروع والحدو عليه. والمرأة هنا هى المحبوبة جسداً وروحاً، وأبعد من هذا هى الاثنان. هى المزيج: المرأة/الأرض. والشاعر/أحمد يناجى العصر المؤلف المرأة/الأرض معتزلاً عن قصوره وهو الرجل، الفاعل، الذى تنتظره حبيبته؛ بقوله: «أنساك أحياناً لينسانى رجال الأمن، لأنهم هم الحاجز المانع لاكمال الحلم؛ الشاعر هنا دفن فى القول ضد القول؛ هو لا يسى حبيبته؛ إذ هو إلا شعور بالمرأة والتقصير تجاه المرأة/الأرض، على الرغم من سكانها فيه وبه. أليس هو من جعل أو رأى الحصى يتسحق؟ أليس هو من رأى أو جعل قلب الحطاب يرتجف كقلب يمامة؟ أليس هو من قبل صمت الملح؟ قبل ينسى من له رضى كهذه الرؤى؟ إن هو إلا دخول للسياسة على الشعر بظل ثقيل؛ ومن له الشعر مطواع؛ هو وحده قادر على رص جملة نقال فى الشارع عن رجال الأمن إلى جلب جمل شعرية، فتحملها هذه وتخفف من ثقلها الممقوت. إنه لا يسى وإنما يجرى المند على لسانه ليتذكر به. وخوف الشاعر/أحمد من أن يسى يديه «فأذكرينى قبل أن أنسى يدى، هو خوف من أن يعجز عن أخذ امرأته، وأن يعجز عن حرق الأرض. فاليدان رمز العمل والفاعلية، فاعلية الرجل الذكر، المتقدم، الحارث، الزارع.

شريط اللحم مازال يمر مكثفاً بمكوناته وصوره المتلاحقة:

وصاعداً نحو التكام الحلم

«فأذهب بعيداً فى القمام أو الزراعة،

«وأذهب إلى دمي الموحد فى حصارك،

«فأذهب فى الزحام، لنصاحب بالوطن البسيط وباحتمال الياسمين،

«سنذهب فى الحصار حتى نهايات العواصم،

«فأذهب بعيداً فى دمي؛ وأذهب بعيداً فى الطحين،

«وأذهب عميقاً فى دمي، أذهب خواتم، وأذهب عميقاً فى دمي أذهب سلالم،

«سنذهب فى الحصار، حتى رصيف الخبز والأمواج،

إن فالمرأة، وفعل الذى تفعله، وهو الذهاب إلى البنفسج تسير فى درب جميل وخلق «يا امرأتى الجميلة تقطعين القلب والبصل الطرى وتذهبين إلى البنفسج». فماذا تفعل امرأته التى قفلت قلبه، إذ تصل إلى أرض البنفسج؟ - وسم البنفسج حسب القاموس يشفى المحرور، ويدوم نوماً لذينا لطيفاً - ستتكئ المرأة هناك، مسندة رأسها بكفها، ناعسة، تحلم بمن يأتى ليأخذها أو يناجها. ألا ينجم هذا مع صفات المرأة، وهى العطالة المغلفة بالجمال والتزيين، ونقص الفاعلية، والانتظار.

وللأرض شبه بالمرأة فهى عاطلة، وممتنطرة، غير فعالة، وتحرق؛ لكليهما

الشاعر/أحمد فى ملكوت التأله، فتحس الجمادات بالجمال. وقلب الحطاب الذى ألقت يده القاسية الخشنة قطع اللبث والشجر والذى له قلب من صخر جلد ألا يغار من حصى يتفقه فيض اللور فيترق ويقتنى مرأة؟ أليس من الأجدر بالحطاب وهو إنسان على أى حال أن يصبح له قلب يمامة؟ «وللحطاب قلب يمامة». واليمامة حمامة برية يسميها العراقيون «فختية»، ويشبهون مشيتها بمشية المرأة المتناسقة الأعضاء الفاتنة الجسد؛ ليحيلنا الشاعر بعد هذا المقطع مباشرة إلى ذكر المرأة فى حلمه الذى لا يزال متواصلاً. إذا ما أمدنا النظر فى المقطع السابق، فإننا نشعر بأن ظل المرأة قائم؛ فالشاعر صور لنا حصى يقتنى مرأة لينظر إلى نفسه؛ والمرأة أداة سحرية للنظر فى المجهول أو ببساطة للنظر فى وجه المعشوق، كما صور لنا شمعاً موقدة؛ وأزهاراً تتفتح؛ وسمكاً مجففاً يحيا؛ وأخيراً قلب يمامة راعشاً يحيلنا إلى المرأة ومشيتها:

أنساك أحياناً لينسانى رجال الأمن

يا امرأتى الجميلة تقطعين القلب والبصل الطرى وتذهبين إلى البنفسج

فأذكرينى قبل أن أنسى يدى

نلاحظ أن الفعل «ذهب، ذهب، له فى منطق القصيدة مسار وجهته نحو معنى أو شئ جميل، وخلق، وخير فى عرف الشاعر، فإذا ما استيقنا وقلبنا صفحات تأتى بعد مقطعا هذا، قرأنا صورا وتابير كثيرة توضح هذا المعنى:

ومعانيها يسلبها الشاعر ويجعلها له،
بتعسف ومشروعية ثقافتنا المترامية منذ
فجر التاريخ؛ ويعزى المرأة/الأرض أن
لها هي أيضاً بعض المشاركة؛ فالمقاعد
تتكلم تحت الأشجار التي سلبها وأخذها
له!!! وتحت «ذلك» أيضاً!! مخاطباً
الأرض؛ هذه هي كلمة التغرية الوحيدة
للرأة/الأرض المغتصبة، وبإلها من
تعزية ذكورية متعطفة!! في بوادي بلاد
النشام مازال الناس يقولون عن شبان
عائلة أفلحوا، فنجحوا، وصاروا ببناء
وجهاء بفصل أم مدبرة، إنهم بدس
أهمهم، صاروا!!! أي أنهم لا يريدون للرأة
حضوراً مادياً، فهم لا يقولون صنعتهم
أهمهم.. ما يفهمونه وما يريدونه حضوراً
للرأة بالأثر والحس ولا يتعدى . هذا .
وقل مثل ذلك عن الأرض؛ معلوم أن
البدو أقل ارتباطاً بالأرض، ومما يلاحظ
أن العرب مازالوا يسبون حضارتهم على
وجه العموم إلى أصل بدوي، متجيبين
نسباً يؤمن أن العرب ورثة شرعيون
للحضارات السومرية والبابلية والكنعانية
والآشورية والفرعونية، وحضارة سبأ
وحضرموت...

يخيل لي هنا أن كلمة «ذلك» التي منحها
الشاعر للرأة/الأرض مشفقاً، أوحث بها
كلمة «أشجاري»، إذ من الممكن أن
الشاعر لفظ كلمة «أشجاري» ففقرت إلى
ذهنه ظلال الأشجار!!

وما الظل إلا الأثر الذي تطرحه
الأشياء المتعرضة لمنبع ضوء. حتى هذا
الذي منحها الشاعر متفضلاً
للرأة/الأرض ونعني الظل، متكون من
فعالية ليست للرأة/الأرض، بل هي من

والتأثير وإنقاذ المرأة/الأرض . بداهة
نساء! هل يستطيع رجل التوحد بالمرأة
وبالتالي بأرض، إلا في الكلمات الشكلية
لرجل الدين المسيحي وهو يبارك زوجين
في طقس الزواج؟! ولصنع فارقاً بين
كلمة التوحد التي تعني الاندماج في كل
واحد، وبين الاتحاد لشكيلين مختلفين؛
فالإنسان عندما رفع رأسه إلى السماء
محاولاً فهم الطبيعة، والتفكر في الكون؛
اهتدى إلى الأديان، وجعل لفظ الجلالة
«الله» لفظاً مذكراً - من الذكورة -
فالفصوفية ينفون ويتوحدون بإله مذكر في
اللغة... وانبعث الأنبياء ذكوراً.. وما
طمحت امرأة إلى النبوة إلا وقلقت. إذن
رغم الحب ورغم أن الشاعر خائف من
ضياح دينه اللتين بهما - وهو الفارس وفق
منطق القصيدة - سيعمل على خطف
الرأة/الأرض من الغول المتمسك بهما..
رغم كل هذا ظلت المرأة/الأرض
المحبوبة؛ متلقية، عاطلة؛ تنتظر
الشاعر/أحمد ليحلم وليعلن من خلال
حلمه فروسيته المتوقعة، ولا يفتن الشاعر
إلى جعلها تصعد معه . لاحظ
الشاعر/أحمد من يصعد مطلاً من فوق
على جراحها؛ رحلة السمو هذه ليست
للرأة/الأرض؛ بل هي للذكر/الرجل :
«الشاعر/أحمد»..

الأشجار؛ حتى الأشجار وهي في
عائديتها تابعة للأرض استلبها الشاعر
منها (ووصاعداً نحو النعام الحلم . تنكش
المقاعد تحت أشجاري وظلاله . أخذ
الأشجار الورافة الظلال، المنتجة،
المتفتحة، الساكنة ، المنتظرة من يقطف
ثمرها ويعتني بها... باختصار الأشجار
المعائلة للمرأة/الأرض في كل صفاتها

تنكش المقاعد تحت أشجاري
وظلاله...

يختلج المتسلقون على جراحك
كالذباب الموسمي

ويختلج المتفرجون على
جراحك

فأذكريني قبل أن أنسى يدى!

وللمراشات اجتهادي

والصخور رسائل في الأرض

لا طروادة بيتي

ولا مسادة وقتي

ها هو الحلم يظهر، كأنه رغباني
أقرب إلى الواقع من حلم منام. هو
المشروع / الحلم . هو المخطط الذي
يتمني الشاعر أن يتحقق، يلفصح هذا
الاستنتاج، ويظهره إلى مجال القريض
عليه دخول السياسة على الخط.

بات واضحاً عندنا، توحد للشاعر
بمتوحده أحمد، وصار معلوماً لدينا أن
الصوت في جُل القصيدة لواحد هو
الشاعر أحمد، حتى لو انقسم الصوت
الواحد إلى صوت وصداه، وهذا مفهوم
بسبب قدرة الشاعر وأمانيه في التوحد
بأحمد، فإذا ما انتقل ذهن الشاعر إلى
المرأة والأرض، هل باستطاعته التوحد
معهما؟ وهل يرغب - أي الشاعر -
بالتوحد بهما؟! سبرهن أن 12!

رغم حب الشاعر للمرأة/الأرض،
ورغم اجتهادي في إخفاء الفارق الفاضح
بين المستوى العالي في الحب والمناجاة
والزئاء . والتوحد بأحمد، وبين المستوى
الأخر في خطابه ومحاولته للدخول

فعل منبع نور، وسرى بعد قليل صعود
الشاعر إلى منابع النور تاركاً
للرأة/ الأرض العتمة وتلقى الرسائل.

نعود إلى صور الحلم .. إذ يصعد
الشاعر / أحمد في معارجه نحو السماء
تصاغر المقاعد ؛ مقاعد الجلس المكتفين
بجلسة استرخاء على مقاعد يفصح
تفاهتها وتناهيها إلى الصغر صعوده
المواصل، ويختفى المتعشرون على
جراح المرأة/ الأرض، كالدجاج الفار من
ظل حدة تصعد في السماء مقلية ظلاً
يحوم حول مرتع هذا الدجاج !! وزيادة
في التحقير يشبههم الشاعر بذبذب يرشف
من جراحها، موحياً بتضاد بشع، بين
جرح لمحبوبة مقدسة ، وبين ذباب يلطع
ويتفرج على ذاك الجرح ؛ بين قدس
يصلى له، وبين ذباب يذس القدس ..
فانظر... زيادة على تفاهة الذباب
وإثارتة في النفس القرف له من الحقارة
والدناءة قُدرة على خرق قدس مقدس !!
«يختفى المتسلقون على جراحك
كالذباب الموسمي ، ويختفى
المتفرجون على جراحك» .

وبعد هذا؛ ومرة أخرى يعيد الشاعر
القول: «فأذكريني قيل أن أنسى
يدي؛ كأن في نفس الشاعر/ أحمد
هاجساً يخفيه من احتمال العجز عن
الفعل وهو ما يعنى نقصاً في الذكورة ،
ونقصاً في الرجولة . ولاستبعاد احتمال
مثل هذا، يصعد الشاعر أحاسيسه
ومشاعره ليدخل في جوصوفى فيه
الإلاح والمعاندة، كما لو كان منذوراً
للاحتراق في منابع النور:

وللفراشات اجتهادي

بماذا تجتهد الفراشات؟ ألا تجتهد
رائحة غادية لاحترق في منبع النور؟
لطبيعة فيها تظل معاندة على الغناء
والموت عدده . والشاعر يقلب «مفهوم»
الصورة التي تعودنا عليها متقصداً ؛
ليبلغنا شدة معاندته في الوصول إلى
التحام الحلم ؛ وإلى منبع النور؛ فهو من
يعطى للفراشات اجتهداها وعنادها
للاحتراق في النور ، وليس هو من يتشبه
بها ويعاند ؛ «للفراشات اجتهادي» .

للنور في هذه القصيدة هاجس يلح
على الشاعر بسبب إحساسه بالظلمة
والعتمة المعاكسة لمشروعه/ الحلم ، فهو
يقول عن أحمد:

«وهو اندلاع ظهيرة حاسم في
يوم حرية،

ويقول على لسان أحمد:

«أنا حدود النار...»

ويقول عن أحمد:

«وظل وجهك غامضاً مثل
الظهيرة، .

ويقول عنه:

«وهو يوم الشمس والزئبق،

ويخاطبه:

«يا أيها الولد الموزع بين
نافتين...»

ومن النافذة يأتي الضوء . ويقول
عنه:

«وهو اشتعال العندليب،

ويقول على لسانه:

«أوقد شمعتي من جرحي...»

ترجى منابع النور التي يمتنى الشاعر
الوصول إليها «بالقيمة، الموزقة له في كل
قصيدته؛ هذه «القيمة، المقدسة، هي التي
تجعله يصنع من أفكاره ، وبالنسبة من
«أحمد، إلهاً أوفى منزلة الآلهة؛ إذ من له
قدرة الإدعاء على أن الصخور من نقلة
رسائله إلى الأرض سوى إله» ، والصخور
رسائل في الأرض، . إنها الرسائل الأكثر
ثباتاً ورسوخاً . أمذاك أصلب وأكثر ثباتاً
من صخور ذاهية في الأرض ؟!!!! يوحي
لنا استعمال الكلمتين؛ الجار والمجرور «في
الأرض، بحركة ذاهبة عميقاً في
الأرض، وهي الحركة الضد للصعود في
السماء؛ الحركتان تفعلان في عنصرين
مهمين في القصيدة؛ الأرض/ والسماء؛
الأولى وطاء والثانية غطاء ، وما الحلم
الذي يحمله الشاعر/ أحمد إلا صعوداً في
السماء ولكن .. من أجل تخلص
الأرض .

لا طروادة بيتي

ولا مسادة وقتي

بهذا يفتتح الشاعر خطاباً سياسياً .
ورغم تكرار كلمة «أصعد...» في المقطع
التالي، وهي الكلمة المؤشرة إلى استمرار
المشروع / الحلم، الموحية بأن الصعود
متواصل ، فإننا نسرى أنفسنا تكاد نلأس
الأرض وعناصرها. الجملتان «لا طروادة
بيتى ولا مسادة وقتي ، تصلخان لترويسة
بيان للناس في ظل موازين قوى مائلة
بكلها لصالح محاصري تل الزعتر. كلمة
بيتى هنا تشير إلى وطن محاصر وقابل
للسقوط؛ وتل الزعتر بيت أو بيوت
حوصرت وأسقطت، وبعد السقوط بأشهر
كتب الشاعر قصيدته. وكلمة وقتي تشير

إلى زمن الشاعر؛ زمن لبنان الحرب؛
زمن كتابة القصيدة .. قول: تل الزعتر
ليس بطروادة؛ طروادة التي أسقطت بعد
حصار طويل ومن قبل عذر خارجي؛
غدرًا؛ بلا اقتحام، وبحيلة إخفاء
المقاتلين في جوف حصان خشبي، أما
المحاصرون لئل الزعتر فلهم الجلد ذاته،
ويأيدهم أسلحة تقتل وتدمر من بعيد، ولا
يلزمهم حصان الحيلة هذا. ولا زمني،
زمن مسادة^(١) القلعة اليهودية التي يزعم
اليهود أن حمايتها قاتلوا الرومان دفاعًا
عنها حتى أقر واحد فيهم، وقد رطلوا
أنفسهم وعقلوا ركبهم ليدافعوا حتى
الموت؛ مرة أخرى زمن تل الزعتر ليس
زمن مسادة؛ إذ ما من مقاتل عدي نراه
وجهًا لوجه؛ لو كنا نراهم لمقلنا ركبنا
أيضًا ودافعنا حتى الموت؛ هكذا يقول
أحمد. ندخل الآن إلى متن البيان
السياسي بعد أن قرأنا عنوانه، هذا البيان
الذي تظن أن الشاعر كتبه في لحظة
حسابات سياسية ومن موقع الخاسر
للمرائن المجازف:

وأصعد من جفاف الخبز والماء
المصادر

ومن حصان ضاع في درب
المطار

ومن هواء البحر أصعد

من شظايا أدمنت جسدي

وأصعد من عيون القادمين إلى
غروب السهل

أصعد من صناديق الخضار

وقوة الأشياء أصعد

أنتمى لسمائي الأولى وللفقراء
في كل الأزقة ينشدون

صامدون

وصامدون

وصامدون

الآن نصل إلى مرحلة في تفكير
الشاعر؛ فيها تعداد للعناصر التي يريد
الشاعر أن تلازمه في تحقيق
المشروع/ الحلم، هذه العناصر؛ التي منها
والجامد؛ روحًا لتساعده في تحقيق
المشروع/ الحلم، فهو يعدد خبزًا جافًا وماء
مصادرًا، حصانًا ضائعًا، هواء بحر،
شظايا مدمنة على جروح جسده/ جسد
أحمد، وعيونًا لقادمين إلى غروب
السهل، وصناديق خضار، وفقراء أزقة.
فمن جفاف خبز وارتيباطه بماء مصادر؛
يطلع . من قوت فقراء؛ يطلع. وهل يأكل
الخبز اليابس إلا الفقراء؟؟ والخبز اليابس
خبز نشف ماؤه؛ لذا يتداعى إلى ذهن
الشاعر أن سبب يباس الخبز مصادرة
المياه، وفي هذا إحالة مبطنة إلى
مصادرة اليهود لمصادر المياه .. ومن
حصان ضاع في درب المطار؛ يصعد .
لا يخفي ما يرمز إليه الحصان من اللبيل
والمقاتلة والرجولة...، هذا الحصان
المرمّز لكل هذه القيم، يراد حمله إلى
المطار . ولماذا المطار؟؟

أليس المطار نقطة انطلاق نحو سفر
بعيد كي لا نتحقق تلك القيم التي يرمز
إليها؟؟ وفي التعبير عن هذه الحال
نستطلع . قياسًا على عناصر البيان - أن
الحصان افتقد في درب المطار.

أرفض الحصان المسافر البعيد فهرب؟؟

أصاع الحصان لأن الزمن زمن صنيع؟؟
أم أنه ضاع لأن الأحصنة أسمى من أن
تركب طائرة؟؟

«ومن هواء البحر أصعد، إذا عدنا
إلى الآية القرآنية «وجعلنا من الماء
كل شيء حي، وإلى آيات متعددة فيها
سوق سحب إلى أرض موات يحييها
المطر فتفتق نبتًا وحياة، وقلنا إن أصل
السحاب بخار ماء يصعد من بحر واسع
تحت شمس ساطعة، ثم يتركمز ويتكثف
محمولًا مساقًا بالهواء/ الريح، لقبضنا
على المعنى الكامن في قول الشاعر
«ومن هواء البحر أصعد»، يريد
الشاعر أن صعوده/ صعود أحمد مماثل
في خيره وجماله ومعناه لصعود هواء
البحر المشبع بالبخار الهائل فيما بعد
خيرًا ونبتًا. ويواصل الشاعر التعداد الذي
يريد، موطئًا الأشياء والكائنات من أجل
الصعود المقدس الظافر في الأمانة!!
يقول: «من شظايا أدمنت جسدي،
أصعد... . وبالغربة! أتمدن الشظايا!!»

يدمن الإنسان على المخدرات . فقل
ماذا تمدن الشظايا المقاتلة؟؟ حتى من هذه
الكسر الحديدية الجارحة لجسده؛ من هذه
الشظايا التي أعطاهما روحًا وجعلها تعود
بل وتدمن الانغراس في جسده؛ حتى من
هذه يجد الشاعر متكًا للتصعد نحو
المشروع/ الحلم، وفي هذه الصورة تذكير
بالصورة التي رسمها «المتنبى، متفجعًا
على نفسه عندما تكسرت اللصال على
الصلال في جسده .

«وأصعد من عيون القادمين
إلى غروب السهل، بداهة؛ تغفر إلى
أذهاننا الصفة الذبيلة للعيون، فالعيون تد

أحمد الزعتر

الحياة المريرة المنتهية بالشهادة. للمرثية التالية شكل التذكر، كما لو كان الشاعر يكتب عن أحمد الشهيد وفي ذهنه ألا يعلن شهادته إلا في نهاية القصيدة، وفي ذهنه أيضاً بعض فئات المشروع/ الحلم التي يريد ألا يفسوته منها شيء دون تسجيل، فالشاعر يتابع بمزيج مؤلف من تذكر ورياء وتفعج على من كان ظله يظل بلائاً واسعة؛ متفاجئاً بالنهاية، المأساوية المتوقعة/ وغير المتوقعة، مدفوعاً بتشنج منكسر الأحلام إلى تذكر فائتته الأولى تكبير المأساة. إذ راح الشاعر يجتر كلاً سياسياً من البنيان القومي:

كان المخيم جسم أحمد

كانت دمشق جلون أحمد

كان الحجاز ظلال أحمد

صار الحصار مرور أحمد فوق

أفئدة الملايين الأسيرة

صار الحصار هجوم أحمد

والبحر طلقته الأخيرة!

هذا الإله الأرض، أحمد، المتوحد بعناصر الطبيعة والجغرافيا... هذا الإله - أحمد - كان جسده هو المخيم، وكان جفنه جبل دمشق؛ قاسيون. قاسيون الذي توحى لإطلاقته بجفن يحرس العين؛ والعين دمشق؛ وهي عين أحمد، وكانت ظلاله هي الحجاز؛ وهي البلاد التي لا ظل لها!!! أعطى الشاعر للأماكن الثلاثة؛ المخيم؛ دمشق؛ الحجاز ما ينقصها من جسم أحمد.

فالمخيم غير الثابت المبني على أرض سراب؛ أرض معادة، يعطيه

كبير غنى. بينما تحيلنا صناديق الخضار إلى عالم محدود ضعيف، وهذه سمة من سمات شعر محمود درويش؛ فهو يجمع جنباً إلى جنب الهائل والصغير، الجليل والضعيل، الرائع والمعنى في القبح... يجمعها في صورة واحدة؛ ليحتال على جعل الصورة متناقضة متجاذلة حيوية ومتحركة. وقد تكون صناديق الخضار جاءت إلى ذهن الشاعر من ذكرى بعيدة شهد فيها قاطني الغور يكسبون صناديق الخضار.

يختم الشاعر بيانه بتصريح، هو تحصيل حاصل وخاتمة منطقية لبنيان من هذا النوع، أنتسمى لسمائي الأولى وللفقراء في كل الأزقة، يتشدون، صامدون، وصامدون، وصامدون، فهو المعنى براقه، متجولا في سماء الناس، يتسقى أولئك الذين أرادهم معه لاكتمال حلمه وتحقيق مشروعه، راقصاً أن يتجاوزهم إلى غيرهم، لاجماً براقه أن يصعد إلى سموات لا تحتويهم، مكتفياً بسمائه الأولى؛ سماء الفقراء. أليست السموات طباقاً؟! ليس الفقراء هم الطبقة السفلى؟! وهم من رغب الشاعر في مشروعه/ الحلم أن يراهم يتشدون، صامدون وصامدون... لأننا نعرف أن تل الزعتر سقط، ولأن القصيدة معزونة باسم أحمد الزعتر، ولأننا نعرف أن الشاعر كتب القصيدة بعد سقوط تل الزعتر وتدميرها؛ لذلك نفهم الروح المأساوية التي تحثت بها القصيدة، ونفهم كذلك مجموعة المراثي المبعثرة في نسج القصيدة/ الملحمة، تلك المراثي التي يوزعها الشاعر باضطراب هو اضطراب

من أنبل الأعضاء. ترد كلمة «عيون» ثلاث مرات في القصيدة وهي بصيغة الجمع، ولم ترد... ولا مرة واحدة بصيغة المفرد؛ وترتبط كلمة «عيون» في الحالات الثلاث بمواقف جليلة:

«كتبت مراثيها العيون، وتركت قلبي للصدى،

ويا خسر كل الريح، يا أسبوع سكر، يا اسم العيون

ويا رخامي الصدى، يا أحمد المولود من حجر وزعتر،

ثم الموقف الجليل الذي أمامنا:

«وأصعد من عيون القادمين إلى غروب السهل».

إلى ارتباط العيون بالموقف الجليل، وبحركة الصعود التي اختارها الشاعر للإيحاء بالقافية والإيجابية؛ تأتي إضافة هؤلاء القادمين إلى غروب السهل لتحضّر المشهد لحدث جال متوقع، وتوحى كلمة «القادمين» بالحركة؛ حركة جمع يتقدم، ولأن المرارة تفعم لسان الشاعر يربطها بكلمة «غروب» والغروب نهاية لشيء، فغروب الشمس نهاية النهار؛ إلا إذا كان الغروب تكرر لحدث؛ فيصبح الغروب أملاً في شروق آخر؛ أو خلاصاً من يوم طويل ثقيل، فإذا ما غاب السهل جاء الجبل؛ جاء الوعر، وجاء الصخب، بل بدأ الجد... وهذه واحدة من زغائب الحلم؛ فالشاعر يتعنى أن يبدأ الجد.

«أصعد من صناديق الخضار، وقوة الأشياء أصعد، تحيلنا قوة الأشياء» إلى قوة الطبيعة؛ إلى عالم واسع

أسماء الزعماء

الموحيتين بالجرح الناضح دماً كثيراً
تهينه لإعلان استشهاد أحمد. ويخاطبه
: «يا أيها الجسد الذى يتزوج
الأمواج فوق المقصلة، لاحظ أيضاً
كلمتى «جسد» والمقصلة، اللتين لا
يخفى ما تتبأن به.

ها هو الشاعر يوزع جسد أحمد على
من يراهم أهلاً لتقبل اللحلة/الأمانة؛
متعجلاً خوف الإيحاء أن استشهاد أحمد،
هو كأي استشهاد: رجل يموت من أجل
فكرة أو وطن ... الشاعر يريد لهذا
الاستشهاد احتفالاً غير مسبوق؛ يتوزع
فيه الموهلون الجسد المقدس، ليردوا
«اللائات» التى ردها أحمد؛ «لاءات»
يريدها الشاعر أن تنطبع بوسم لا يحى
فى عقول وقلوب الموهلين:

يا خصر كل الريح

يا أسبوع سكر!

يا اسم العيون ويا رخامى
الصدى

يا أحمد المولود من حجر
وزعتر

سنتقول : لا

سنتقول : لا

جلدى عبادة كل قلاح سيأتى
من حقول التبع

كى يلغى العواصم

وتقول : لا

جسدى بيان القادمين من
الصناعات الخفيفة

والتردد .. والملاحم

نحو اقتحام المرحلة

وتقول : لا

ويدي تحيات الزهور وقتيلة

مرفوعة كالواجب اليومى ضد
المرحلة

وتقول : لا

يا أيها الجسد المفرج بالسفوح

وبالشמוש المقبلة

وتقول : لا

يا أيها الجسد الذى يتزوج
الأمواج

فوق المقصلة

وتقول : لا

وتقول : لا

وتقول : لا

عندنا إشكالية فى فهم الصور التالية.

«يا خصر كل الريح» .. «يا

أسبوع سكر» .. «يا اسم العيون ويا

رخامى الصدى يا أحمد المولود

من حجر وزعتر» .. فلنحاول الإحاطة.

«يا خصر كل الريح» ؛ هل انساق

الشاعر وراء الصورة الحداثية الغامضة

أولاً ؟ ثم ؟ ثم المبهرة فى مفرداتها ثانياً ؟

وأخيراً الحاملة معنى بعيد بعيد ... ١١٢

ألا تبدو هذه الصورة كالقصور

المرصودة المفردة فى بلاد بعيدة أو وراء

جبال وأهوال أو المعلقة على قبة قوس

قزح؛ والتى تصنعها ألف ليلة وليلة؛

المرصودة على اسم مطلسم ؟! أليست

لهذه القصور طريقة سحرية للدخول ؟!

الريح لغة من الثلاثى رَوَّحَ. والريح فى
القاموس غلبة، وقوة، ونصرة، ودولة؛
فتأمل . والريح حاملة للأتسام والنفس،
ومعلوم أن النفس هو علامة الحياة
الأولى؛ وهى تختلط وتعنى فى أحد
معانيها «الروح»؛ ألم يقل القرآن «ونفخنا
فيه من روحنا» فى معرض الحديث
عن خلق آدم، ومثله فى خلق المسيح.
نمغن فى المعنى القرآنى نجد «نفخ الله»
والنفخ يكون بدفع النفس وهو ريح. فماذا
نفخ؟ نفخ فيه روحاً . لاحظ إذن المزج
والمقاربة فى معنى الريح والروح. والريح
هى المحرك الأول للظاهر للعيان فى
الطبيعة؛ تحرك الشجر وتموج البحر. وفى
القرآن الريح لواقع، والريح حاملة الغيوم
والمطر. والريح تغلب، وتميت، تحسب
وتنصر؛ تذكر أن الله يرسل الريح للخير
ويرسلها الشر أيضاً، وتذكر أن الأحزاب
هزمتها الريح فى وقعة الخندق. وفى
الريح تهوم الجن والملائكة . ومن ألف
ليلة وليلة فلتل إلينا القراءة بساط الريح
يعبلى الريح. ومن أرباب الأشوريين
«حده رب الريح والمطر.

الريح كل هذا . فماذا بعد؟

ندقل فتلة أخرى فترى رب اليهود
ملك سليمان على الريح ويسخره له؛ أمام
هذه «الإسرائيليه» المورثة للأديان
السماوية الآتية بعد اليهودية؛ وأمام
مالكى الريح هؤلاء ما حيلة العربى ؟! وإذا
كان هذا العربى شاعراً، فما هو فاعل ؟!
إن نغياً لهذه الأسطورة - بمعنى تكذيبها
فهى ضاربة الجذور فى التاريخ الدنى،
إلى حد أن أى إنكار لها لا ينفع - يستلزم
من الشاعر أن «يؤسطر» أحمد أيضاً، فى

هذه المزاحمة على الريح؛ بين ما يفكر فيه الشاعر وبين ملكية اليهودي للريح؛ بين ما يعطيه الشاعر لأحمد وبين ما للريح من صدق ثقافي في الأديان السماوية تنبثق فكرة يهتدى الشاعر عبرها إلى الصورة الغامضة المرادة؛ فيجعل من أحمد خصرًا للريح؛ وهو ما يتسجم مع عشق الشاعر التآليهي لأحمد؛ إذ سينحاز كل مبالٍ للشعر إلى خصر الريح، ويماف ذلك المتسلط على الريح.

«يا أسبوع سكر، السكر حلو وهذا مفهوم. فما الذي دعى الشاعر إلى ربط السكر بزمان محدد، هو الأسبوع؟ كل خالق ياتذ بخلقه ويحوله لتروق حلاوة صنعه. فالله خلق العالم في ستة أيام ثم استوى في اليوم السابع يتأمل خلقه ومزالا. أليس هو الجميل المحب للجمال؟ فإذا نظرنا إلى أحمد كمؤله يعيد صوغ عالمه، فإننا لن نستغرب أن يكون أحمد «أسبوع جمال أو سكر». ولعدد سبعة، ومنه سبعة أيام الأسبوع، قدسية ملفنة منذ «هناك في الأعلى، حتى الأديان السماوية. سبع سموات سبع أرضين. للكرابك السبعة. أيام الأعياد عند المسلمين سبعة وفيها يوزع السكر.. والسبعة عدد تام كامل عند العرب..»

«يا اسم العسبون». العين هي الباصرة في اللغة. وهي أهل البلد وأهل الدار، وعين الماء، والخاصر من كل شيء، وحقيقة القبلة حيث التوجه للعبادة، والسيد كبير القوم، والسحاب الخيزر القادم من ناحية العراق، والشمس والمطر الذي لا يقلع أيامًا. وإذا نظرت

البلاد بعين :طلع نبعتها. وأنت على عيني أي في الإكرام والحفظ. فإذا كانت العين كل الذي عددنا، فأحمد اسم وروح هذه الأشياء كلها؛ ولا ننسى أن كلمة «اسم» أنت من السمو، ونحن نعرف حكاية السمو والصعود في هذه القصيدة.

«ويا رخامي الصدى..»

الرخام أنبل الصخور وأقبحها ترديدًا للصوت وترجيعة، ومن قبل قرأنا قول الشاعر «والصخور رسائي في الأرض»، فكأننا الآن نلتقي صدى الرسائل التي بعثها المؤله أحمد.

«يا أحمد المولود من حجر وزعتر».

كأن الشاعر يعيد الخلق، الديانات تؤكد أن خلق البشر جاء من تراب صلصال وماء، أما خلق الشاعر فله إضافة أخرى، هي ذلك الهاجس الساكن عقله والذي يوحي به اسم «تل الزعتر»، من جبلة صلصال خلق الله آدم، أما شاعرنا فيخلق أحمد من حجر وزعتر.. للحجر صلة أصل بالتراب والصلصال، لكنه أصلب وأكثر تحديًا؛ ومن «الزعر» يأخذ الشاعر العنصر الآخر لجبلة الخلق الجديد.

بعد هذه النداءات الحارقة «يا خصر كل الريح، يا أسبوع سكر، يا اسم العين، يا رخامي الصدى، يا أحمد المولود من حجر وزعتر»، يقول الشاعر أحمد لأياته المشرعة كسيوف بارقة بين غيوم الغضب والإحساس بالفجبة الآتية:

«ستقول لا، ستقول لا. جلدي عبادة كل فلاح سيأتى حقول التبع، كي يلقي العواصم. نلحظ هنا افتراق الصوتين بكل

وضوح بات أحمد في مخاطبًا مناشدًا، والشاعر في سورة الغضب واليأس الممزوج بالتفاول الإرادي قائل الخطاب... ولربما كان هذا هو السبب في أننا نحس الاصطناع أو ما يقاربه ينسج فخذًا في هذا المقطع. يتفائل الشاعر ليتنبأ بسقوط العواصم على أبدي الفلاحين الآتين من حقول التبغ. ولا ندرى لماذا «فلاحو تبغ، هم الآتون؟» وليسوا فلاحى قمح مثلاً؟ لأن الله مدعاة للتدخين؟ أم لأن كلمة تبغ أوجت بها للشاعر تلك الجلسات الصاخبة أيام حمى القتال في لبنان حيث كانت غيوم الدخان تظلل الجالسين في محافل النقاش؟ أمى السفريه؟ أبدا. فحين نلمس مدى جدية الشاعر من لباس جلد أحمد لكل فلاح تبغ أت لمحو العواصم؛ وأحمد مؤله؛ وبالتالي نحتم أن لجلد أحمد القدسية ذاتها. والجلد هنا رمز ملامح وهوية؛ وسيستخدم الشعراء العرب بعد هذه القصيدة كلمة «جلده» بالمعنى ذاته الذي عنده محمود درويش.

تكرر في هذا المقطع قوله «تقول لا، وتقول لا، للإيهام بأن أحمد بصرخ: لا.. لا.. علما أن الشاعر استخدم في بداية المقطع قوله «ستقول لا ستقول لا، أى بإدخال «سين المستقبل، والتسويق إلى كلمة تقول وهي صيغة ارتيائية ليس فيها من اليقين ما لكلمة «تقول» المؤكدة لفعل القول الذي يجرى الآن.

«وتقول لا، جسدى بيان القادمين من الصناعات الخفيفة والتردد... والإلامح، نحو اقتحام المرحلة.. أيام زرع من البيانات والبيانات المضادة في لبنان

والشرق العربي، أكثر مما زرع من حبوب القمح، كانت أيام كتب الشاعر القصيدة، من هنا يمكننا فهم أن يشطى الشاعر جسد أحمد ليصوغ منه بياناً لهؤلاء الآتين لاقتحام المرحلة قبل قليل تساملنا لماذا ألبس الشاعر. جلد أحمد؛ عباءة لفلاحى التبغ، فإذا أجملنا «الصناعات الخفيفة، و«القادمون من التردد، و«فلاحو التبغ، لربما اقتربنا من فهم الشاعر للقوى المؤهلة للتغبر؛ على هذه الأرض لم يوجد الشمال المعتمد فى أمريكا الذى فرض تطوره على الجنوب موحداً البلاد ومحرراً العبيد؛ ولم توجد القوى الناهضة وعمالها الذين صنعوا الثورة الفرنسية، ولم يتواجد عمال بطرسبورج الذين اشعلوا الثورة الروسية... ما عدنا هم فلاحو تبغ، وعمال صناعات خفيفة، وأناس مترددون، أى أننا لا نملك ماملنا الاخرين فى ثوراتهم الكبرى؛ ولكن هؤلاء نحن. لا زيادة... ومن كل يمكن صنع الملاحم.

لكلمة «اقتحام، ارتباط بالذى كان يحدث آنذاك، أن تل الزعتر... من يتذكر كم من البيانات روج على اقتحام تل الزعتر؟ ومن يتذكر كم من البيانات المضادة؟ حتى أتى الاقتحام المفجع. أما الشاعر فيريد اقتحام المرحلة كلها والتشرف إلى المستقبل. ونحن لا نزال نستخدم كلمة «المرحلة، ونقصد بها زمناً مداناً، ما، نعيد من بدايات النهار الواقع علينا من الغرب واليهود إلى وقتنا هذا.

وتقول لا

ويدى تحيات الزهور وقنبلة

مرفوعة كالأجواب اليومى ضد المرحلة،

فى حالة إلى مقطع سابق نجد قول الشاعر: «وأرصفة بلا مستقبلين ويأسمين، وقت كان أحمد يبحث عن نفسه وعن هويته فلا يجد إلا التشرد والضيق، كمسافر فى قطار دهرى يمر بمحطات أرصفتها خاوية من الناس؛ خاوية من تلويعه أيد تحمل زهوراً؛ رمز الاستقبال والاشتياق لأهل ينتظرون. أما الآن والصراخ الرافض يعلو ويعلم. والإرادة الغاضبة تريد اقتحاماً مظفراً للمرحلة؛ فتصبح يد أحمد تلويحة الزهور للمتقدم الظافر وليس للمسافر الضائع؛ واليد ذاتها تشرع كقنبلة وشبكة الانفجار دائمة التهديد كما لو كانت فعلاً عادياً متصلاً واجباً حتى انهيار المرحلة.

وتقول لا

يا أيها الجسد المضرج بالسفوح وبالشموس المقبلة،

ما زال الشاعر ينادى مناداته المحركة؛ مثل موسى إذ نادى ربه على سفح الطور فتمثل له نوراً، يتجلى أحمد للشاعر مضرجاً بالسفوح والشموس، لكن الشاعر يرفض أن يرى جسداً مضرجاً ينظر إليه من فوق، كأنه يقول لكى ترى فى جسد أحمد عليك أن ترفع ناظريك، فهو المضرج بالسفوح العالية وبالشموس المتوقفة الأعلى. والمضرج لغة. المسمى والواسع. وشاعرنا مغرم بالربط بين الجرح/ الدم وبين الشمس/ النور، فقد قال فى مقطع سابق «أوقد شمعتى من جرحى المفتوح..» إذن هذا الجسد المضرج مسكن للسفوح والشموس.

وتقول لا

يا أيها الجسد الذى يتزوج الأمواج فوق المقصلة،

ذاك الجسد الذى وسع سفوحاً وشموساً، ليس فى المستغرب أن يتزوج الأمواج، لتتوقع ثمرة هذا الزواج خصباً، وبحركة دائية، وعناداً أخذاً فى الوصول إلى الشاطئ. ولكن أين يتم هذا الزواج؟ فى أى مكان؟ ومن شهوده. إنه يتم فوق المقصلة. كنا قد رأينا المقصلة ينتخبها أناس يتوزعون من المحيط إلى الخليج ومن الخليج إلى المحيط، من المحيط إلى الخليج، كانوا يعدون الجنازة، وانتخاب المقصلة؛ فالشهود؛ شهود هذا الزواج هم أولئك النخبون الذين انتخبوا المقصلة. صورة مواراة غامضة؛ بيئة واضحة كشمس جسد هائل مقدس يفيض نبور شمس يعمرس بالأمواج!! وأين؟! فوق المقصلة!!

وتقول لا

وتقول لا

وتقول لا،!

وأخر، لا، تتلصق بها إشارة تعجب! أخيراً باتى الإعلان الكبير؛ الإعلان الصريح عن استشهاده أحمد؛ «وتعوت قرب دمي». هكذا يعلن الشاعر... ولكن ألم يكن أحمد مؤلهاً؟ ألم يكن روحاً أو واهب أرواح العناصر الطبيعية؟ ألم ينظر إليه الشاعر كإله وما الظواهر والطبيعة إلا منه وإليه؟ فكيف يقوم الشاعر بإماتته. فى الشعر- من هو كذلك؟ لاحظوا معنا

«وحين تشعلنا البراعة»

زيادة هذا الصمت؛ زيادة موت
أحمد، تقتزن بطلب من يد أحمد، وتقتزن
باشتعال مهوم في ليلنا. والبراعة، التي
تشعلنا. كما في نص القصيدة - فراشة
تضئ - وهي تطوير ليلنا، كأنني بالشاعر
وقد سيطر ظل الموت على ذهنه يتسامع
: أين تلك الروح؟ روح أحمد ؟ في
موروثنا الروح تخرج من الجسد على
شكل طائر أو ذبابة أو يراعة أو فراشة؛
وكل هذا يندرج في مفهوم عن الروح
يجعلها بعد الموت كائنًا يطير؛ وفي قول
العرب أن القليل تخرج روحه على شكل
طائر يصدى ويصيح أسقوني .. أسقوني
.. مطالبًا بالشار، ولا يسكت إلا بأخذ
الشار؛ كأن الشاعر وهو يزور موت أحمد
يرى تلك الروح المشعة المشتعلة، وقد
رأينا أن كل مشتعل ومشع، وهو نور،
ارتبط في ذهن الشاعر بأحمد المرفوع
إلى نورانية وقداسة واضحة في القصيدة
وفي اتجاه آخر يمكن القول إن الشاعر
تخليسه زيارة موت أحمد؛ وهي زيارة
رمزية على أي حال حين يشتغل
بالكتابة؛ أي ساعه يأتيه وحى الأبداء،
فتكون البراعة هنا قلم القصب الذي كان
أداة الكتابة قديمًا. بعد هذا الاعلان
«التمريزي» عن الموت والحياة، يهبط بنا
بسط الشعر إلى دنيا الناس، إلى الضعف
المستكين الباحث عن تمويض، فيقول
الشاعر :

مشت الخيول على العصافير
الصغيرة

فابتكرنا الياسمين

ليغيب وجه الموت عن كلماتنا،

حقيقة أن أحمد مات؛ فلا يريد له موتًا
كإنسان، مثلما ارتعد، المؤمنون الجدد،
ساعة مات النبي محمد، فهو يستدرك
مباشرة فيلصق بفعل الموت كلمة « تحيا،
و-د » قرب دمي، ومن شيء أكثر قربا
إلى الدم من الروح، وما موت أحمد قرب
دمه إلا لجعله صنو الروح، ثم يعود
الشاعر إلى جعل أحمد روح الأشياء أو
روحاً في الأشياء وعناصر الطبيعية والتي
ترتبط في ذهن الشاعر بما هو خير
ولإيجابى ونافع، فيقول - وتحيا في
الطحين، لا حظ ما أن يطن الموت حتى
تليه الحياة، كأنما أحدهما ظل الآخر؛
«موت، تحيا» .

أحمد يموت قرب دم الشاعر ويحيا
في الطحين، فانتبه إلى استخدام الشاعر
في الحالدين للضمائر كأن الموت
متواصل، وكأن الحياة متواصلة أيضاً،
لأن أحمد هو : تموز، ذاته الذي يحيى
الأرض وينبتها بعد الموت سنة بعد سنة
وإلى الأبد ... والطحين رمز لغذاء لا
يستغنى عنه؛ وهو أيضاً رمز الخبز والغلة
المعروب عليهما .

« ونزور صمتك حين تطلبنا يدك،
الزيارة للحى وللميت؛ هذا هو الصاحب
الأكبر، ولا يكون صمت إلا بعد كلام
وصوت وحركة؛ فهل يقبل الشاعر موت
أحمد؟ أبدأ.. إذا يتم الجملة الشعرية
السابقة بـ « حين تطلبنا يدك، إذن :
«نزور صمتك حين تطلبنا يدك، وما من
يد تطلب بهذا الحنو، يد متعركة حافية
كما سيوحى بها المقطع تالياً، لا يمكن إلا
أن تكون يد إله أو يد أم، وفي الحاليتين يد
تليح حناناً وحماية ورمية .

الكلمة الواشية «قرب» في «وموت قرب
دمي، والتي تليق بانفصال الصوتين
صوت الشاعر/ أحمد، وبانفصال الموجد،
للشاعر/ أحمد إلى أحمد ميت وشاعر
يئيب؛ إذ ليس من أحد يموت عن آخر،
لذلك قال «وموت قرب دمي، ولم يقل
نموت في دمي مثلاً إن الموت وإن كان
استشهاداً هو انفصال عن الحياة، فليس
من الطبيعي وليس من المعقول أن يتوحد
أحد بميت؛ إنما سرى روح أحمد تحل،
وتتقمص، عناصر في الكون، وأناساً في
أجسادهم ما يكفي لأن تكون وعاء لهذه
الروح الطاهرة؛

وموت قرب دمي وتحيا في
الطحين

ونزور صمتك حين تطلبنا يدك
تشعلنا البراعة

مشت الخيول على العصافير
الصغيرة

فابتكرنا الياسمين

ليغيب وجه الموت عن كلماتنا

فأذهب بعيداً في الغمام وفي
الزراعة

لا وقت للمنى وأغيتى .

في هذا المقطع وما يليه حتى وصولنا
إلى مقطع الدبيب نلاحظ فكرتين تتمازجان
إلى درجة التوحد واستحالة التمييز
ويتباعدان إلى درجة رؤية الفارق
الفصل بينهما، هاتان الفكرتان: أولهما
فكرة الشاعر عن أحمد / إله، وثانيتهما
فكرته عن أحمد / إنسانى.

وإذا يطن الشاعر موت أحمد بكلمة
واحدة « وموت، يجعل الشاعر من

أحمد الزعتر

مشهد سريع ورهيب أن تمشي الخيول
وهي الآن في صيغة الجمع لتكثر في
المشهد خيول الموت الزاحف وعلى
ماذا؟! على عصافير صغيرة لم تثبت
أجنحتها بعد !!! أمام جيش الموت
الزاحف هذا؛ ابتكرنا الياسمين . وكأننا
نخلق حاجة ملحة تمكننا من إشاحة
وجوهنا عن مشهد الموت؛ مشهد وطء
العصافير الصغيرة ببنائك الخيل . ابتكرنا
الياسمين؛ للوجد مشهداً بديلاً، فيه بعض
العزاء؛ ياسميناً معرّشاً مزهراً يلهمي
ويطمئن إلى أن الحياة مستمرة!! وفي
تراث العرب : مسحوق زهرة الياسمين
مجرب في قطع نيف الأرحام إذن
نبتكر الياسمين لنبعد وجه الموت المثل
في المشهد، ونبتكره للرقاء نرف
الأرحام . أو ليسوا - فرسان خيول الموت -
هؤلاء، هم من تربطنا بهم صلة الرحم؟؟
أوليس هم الذين قطعوا الصلات وتركوا
الأرحام تنزف؟! فلنا نحن أن نوقف
نرف الأرحام، فلنبكره، ولنخلقه
«فابتكرنا الياسمين، ليغيب وجه الموت
عن كلماتنا ،

فاذهب بعيداً في الغمام وفي
الزراعة
لا وقت للمنى وأغنيتى ..

بعد ذلك الابتكار لمشهد الياسمين .
وهو مهما قلناه دليل ضعف وإشاحة
للوجه عما هو مؤلم . يدفع الشاعر بأحمد
الشهيد مرة أخرى إلى الغلاء، إلى الغمام
المسروق بالريح ليعطى خيراً ونبتاً
وسنلاحظ في هذا المقطع وما يليه كلمت
«ذهب» بصيغه فعل الأمر، وسنرى أن
هذا الأمر ، اذهب، يرتبط أبداً في تصعيد
الشاعر لأحمد، تصعيده إلى ...، ويرفقه

كل ما هو إيجابي وخير، فلا بأس في
الإعادة :

فاذهب بعيداً في الغمام وفي
الزراعة،

واذهب إلى دمك المهيأ
لانتشارك ،

واذهب إلى دمي الموحد في
حصارك ،

فاذهب عميقاً في دمي

اذهب براعم

واذهب عميقاً في دمي

اذهب خواتم

واذهب عميقاً في دمي

اذهب سلاط، .

فاذهب عميقاً في دمي
واذهب عميقاً في الطحين ،

سنرى بعد كل أمر بالذهاب المقدس
هذا، لازمة أوغاية يهدف إليها فعل الأمر
شبه المتفائل هذا، مرات نسمع بعد أمر
الذهاب عبارة ، لا وقت للمنى
وأغنيتى...، وفيها من البحث
والاستعجال ما ينبئ أن الشاعر يريد
أغاية معينة، وفي المرات الأخرى نسمع
الأغاية والهدف الحاث للشاعر والذي
يدفعه ليأمر أحمد بالاحاح وعجلة لأن
يذهب ويذهب ... هذا الهدف وهذه
الأغاية، وبكلمات الشاعر نفسه ، لنصاب
بالوطن البسيط وياحتمال
الياسمين، .

فاذهب في الغمام وفي
الزراعة

لا وقت للمنى وأغنيتى .

عند الآثوريين ، حدّد، إله الريح
والطر، وهو من يسوق الغمام ويعصف
به. إذن الشاعر يرفع أحمد إلى مرتبة
«حدّد، الراكب الغمام المشعل بشوكته
البرق ... وإلى مرتبة ، تمول أيضاً وهو
ما تتضمنه كلمة ، زراعة، ولنلاحظ أن
فعل الأمر «اذهب» يربط الشاعر بكلمتى
«عميقاً وبعيداً» وهما كلمتان توصيان
برغبة الشاعر الجارفة بأن يستنزف كل
قدرة لروح الشهيد في ذهابها المقدس
واختلاطها بروح الظواهر العظيمة ولأجل
أغاية محددة: «لنصاب بالوطن البسيط
وياحتمال الياسمين» .

بدءاً بالمقطع الذى نحن بصدد
وعلى امتداد المقاطع التالية سيكون
الشاعر هو القائل، وهو المخاطب، وهو
الرأى، وهو اللادب، سيتم الانفصال البين
بين أحمد والشاعر حتى دفقة الخاتمة،
حيث يعود الشاعر إلى التوحد بأحمد،
ولكن بطريقة أخرى، بتصاغر الشاعر
إلى مناشد يائس مقابل إله متجل في كل
الأشياء، هو أحمد

لا وقت للمنى وأغنيتى

سيجرنا زحام الموت فاذهب
في الزحام

لنصاب بالوطن البسيط
وياحتمال الياسمين

واذهب إلى دمك المهيأ
لانتشارك

واذهب إلى دمي الموحد في
حصارك

ورمت معاطفها الجبال
وخبأتني،

هذا الاندخال، في نسيج القصيدة
كتبه الشاعر في ثلاث صيغ، في مطلع
القصيدة أن كان الزمن زمن التشرد،
وبعد الإهداء لأحمد يقول :

مضت الغيوم وشردتني

ورمت معاطفها الجبال
وخبأتني،

وفي زمن البحث عن الهوية يثبت
الشاعر هذه الصياغة بالشكل التالي

سافرت الغيوم وشردتني

ورمت معاطفها الجبال وخبأتني،

وفي زمن المقاومة الذاهبة إلى
الشهادة، وهو زمن هذا المقطع ترد
الصياغة بهذا الشكل : كتبت مراثيها
الطيور وشردتني ورمت معاطفها
الجبال وخبأتني .

نلاحظ أن هذه الصيغ يمكن قسمة
كل منها إلى صورتين، في الصورة
الأولى من كل صياغة هناك حركة
انفصاف وتشرد تعملها الغيوم أو الطيور،
وكلاهما ، الغيوم والطيور، لهما صفة
الرحيل الدائم في الفضاء، كلاهما
بلاوطن، كلاهما على سفر دهرى . لنا
أن تصور الغيوم ماضية بلا ثبات، وهذه
هي الحال الواقعية، والغيوم خيرة حاملة
للمطر يتسمنها الناس والأرض، فلم
اختارها الشاعر لقيمة سلبية بالنسبة
إليه^{١٤}، أبين لأنها تعنى إلى بلاد الناس
بينما هو لا بلاد له^{١٥}! الغيوم تعنى،
تسافر، إلى كل البلدان إلا بلد الشاعر

، واذهب إلى دمك المهيأ
لانتشارك

واذهب إلى دمي الموحد في
حصارك،

دم مهيأ للانتشار؛ دم رشاش يصيب
الجميع منه نصيب، هو دم أحمد، إنه الدم
الموزع على الآخرين . مثلما قسم الشاعر
من قبل حسب أحمد، فملح عباوات
للفلاحين من جلده، وبيانات من جسده،
وقنبلة وزهوراً من يده، هامو يجعل من
رشاش دمه مساحة للانتشار . ونرى هنا
بجلاء الافتراق الحاصل بين الشاعر
وأحمد بعد موته، دم أحمد للانتشار
والانتشار ، دمك المهيأ لانتشارك،
ودم الشاعر إلى التوحد والانجماع في
الحصار ، دمي الموحد في حصارك .

لا وقت للمنى ...

والصور الجميلة فوق جدران الشوارع
والجنائز والتمنى،

لا وقت ... لا وقت، الشاعر متعجل
للانتهاء إلى خلاصة ما وإذا تصورنا
بيروت الـ ٧٦ ، فإننا سنتذكر الجدران
مرصوفة بصور وبيانات، صور ليس فيها
من الجمال سوى أنها صور لشهداء ..
حتى الجنائز ما عاد الشاعر يطبق صرف
الوقت فيها، حتى دفن من يقتل ما عاد
له في زمن الشاعر المتسرع من وقت .
بل حتى الأمنية ما عاد بوسع أن يتوقف
عندها، ولو من باب صرف الزمن قليلا .
هو متعجل، متعجل النصاب بالوطن
البيسط وبا احتمال الياسمين ، .

كتبت مراثيها الطيور
وشردتني

لا وقت للمنى
والصور الجميلة فوق جدران
الشوارع والجنائز
والتمنى

كتبت مراثيها الطيور وشردتني
ورمت معاطفها الجبال وخبأتني
فاذهب بعيداً في دمي ! واذهب
بعيدا في الطحين

لنصاب بالوطن البسيط
وبا احتمال الياسمين .

إذن ... لا وقت للمنى وأعنيى ..
سجرفنا زحام الموت فاذهب في الزحام
، سيلبي خطاب الشاعر من الآن فلاحقاً،
لنوبس التمنى والرغائب المحروسة بوعي
إرادى ووصايا ملحة، يتخللها الندب
والرثاء على أحمد الذى كان فلا وقت
للمنى منذ الآن لأن زحام الموت آتٍ
فإما الخوض فيه وتحديه أو السقوط،
والمراد طبيعاً هو الذهاب في الزحام
وتجاوزه ، لنصاب بالوطن البسيط
وبا احتمال الياسمين لاحظ كلمة ، زحام،
كان الشاعر تصور جمعاً هائلا يتدافع
حامل الموت للشاعر ولأحمد ولآخرين
... ولاحظ كلمة : احتمال ، التى إذا ما
عزلت عما حولها من كلمات تجرد من
شاعريتها. إننا نستخدم كلمة احتمال في
التنبؤات عن هبوط أو ارتفاع أسعار
الأسهم، أو عن سقوط الأمطار. أو هبوط
الرياح ... أما أن تستخدم في الشعر فهذه
أول مرة أراها فيه، وللمتبع أن يراها في
أشعار كثيرين من الشعراء العرب بعد أن
استخدمها محمود درويش .

بندقيّة صاندة وغزّالة تُصطاد، بل هو إليه
يتمتع بقدر هائل من الحب ليرى البندقيّة
والغزّالة شيئاً واحداً، وتأتى اللازمة الحاتّة
على استعجال الوقت :

«لاوقت للمنى وأغنيتى ...»

الزمن يمضى سريعاً فلاوقت للندب :

سنذهب فى الحصار

حتى نهايات العواصم

فأذهب عميقاً فى دمي

أذهب براعم

وأذهب عميقاً فى دمي

أذهب خواتم

وأذهب عميقاً فى دمي

أذهب سلاالم

ياأحمد العربى قارم

لا وقت للمنى وأغنيتى ..

يستعير الشاعر هنا ذاك «الذهاب»
المقدس الذى تكلمنا عنه سابقاً، لذهاب
جماعى (سذهب؛ فى صيغة الجمع)
موجياً أن نثار دم أحمد فعل فعله، وأن
جمعاً سيتقدم لإنهاء العواصم، وإنهاء
العواصم معادل شعري لقول سياسى
واضح الدلالة

يريد الشاعر لدمه أن يتصد دم أحمد
ويمتزج به، ولا يكفي الامتزاج؛ بل يريد
لدم أحمد أن يعرش ويبيت براعماً فى
عروقه، فأذهب عميقاً فى دمي، أذهب
براعم . أذهب خواتم أذهب سلام، .
تصليداً الخواتم إلى الطبع من طبع،
طباعة، كأن الشاعر يريد القول : فليكن د

سيواصلون استخدام الحصار المفروض
عليهم سلاحاً لهم حتى نهايات العواصم
وحتى رصيف الخبز والأمواج :

ياأحمد اليومى

يااسم الباحثين عن الندى

وبسطة الأسماء

يااسم البرتقالة

ياأحمد العادى!

كيف محوت هذا الفارق اللفظى

بين الصخر والتفاح

بين البندقيّة والغزّالة !

لاوقت للمنى وأغنيتى

ينادى أحمد هنا متادة مزدوجة،
متادة لأحمد بسيط وعادى، إنسان من
أولئك الذين لا تبهرهم بهرجة أو لمعان
خادع، ينادية الشاعر واصفاً إياه باليومى
وببساطة الاسم وبالعادى، نلتمس من
إلحاح الشاعر على بسطة اسم أحمد
وبيوميته، رغبة فى اللجاجة والتلفظين،
إلى أن المركب المعطوب المطلوب إنقاذه،
هاهو أمام عيوننا، لا مركب فى بحر
الصين؛ إنه هذا المركب المائل أمامنا،
وأن الحدث حدث يومى عندما وبيننا،
وليس حدثاً فى جزر بعيدة وفى مستوى
المتادة الثانى ينادى أحمد كإله حلت
روحه فى الأشياء وفى الطبيعة :

يااسم البرتقالة

كيف محوت هذا الفارق اللفظى

بين الصخر والتفاح

بين البندقيّة والغزّالة ،

حقيقة ليس إلا إله من يحو الفارق
بين صخرة جامدة وتفاحة حية، وبين

المصاع، فما تفرقها فى الجهات إلا تشرداً
وكم كان اختيار الغيوم لزمن التشرد
لائقاً، فالغيوم لا تحط على الأرض؛ وهى
تكاد لا تمس إلا شفاف الجبال فى سفرها
الدائب . فى حين كانت الطيور فى
الصيغة الأخيرة هى التى ترسم أفق
التشرد؛ فلم اختار الشاعر الطيور فى
تشرده الأخير ؟! نعود إلى قوله العرب :
إن روح القليل تظل ترف وتصدى
زاعقة. اسقونى اسقونى أليست صورة
طيور تطالب بالثار، ثم تنفض وقد ملّت
الصراخ؛ ولا من مجيب، أحد وأقضى
ندب وراثاً يمكن أن يتوجدا ؟!

فى الصورة الثانية وفى الصياغات
الثلاث، تبرز الأرض عنصرراً أولاً فى
الصورة . فى الصياغتين الأولى والثانية
حيث الزمن زمن التشرد والبحث عن
هوية، رمت الجبال معاطفها وخبائثه،
وهذا ما يلزم المتشرد المهزوم الضائع،
يلزمه غطاء يخفيه عن أعين الملاحظين.
أما الصورة الثانية فى الصياغة الثالثة،
قول الشاعر، ورمت معاطفها الحقول
وجمعتهى، نلاحظ فيها أن الحقول حلت
محل الجبال. وهى أكثر أنساً وأزخر عطاء
من الجبال، وأن كلمة «جمعتهى» حلت
محل «خبائثى»، فى كلمة « جمعتهى»
فاعلية وإحاحاً بالتقاء الشاعر بنفسه، بينما
كلمة « خبائثى » فيها سلبية وتلفهة
للاختباء تحت أى غطاء .

سنقرأ فى المقطع التالى رثاء
مخصوصاً ومستخلصاً منه زبدة، رأى
الشاعر أن يجعل من زبدة هذا المخض
بينا حياتياً وسياسياً وقسفة حلول، فيحل
دم أحمد فى دم الشاعر ودماء من

دمك ختمًا يطبع دمي، وتذكرنا
الغواتم بالزواج؛ كأن الشاعر يريد زواجًا
لا ينقسم بين دمه ودم أحمد . في مقطع
سابق قال الشاعر في أحمد إنه سلم
الكرمل، وذلك بعد قصة بحثه عن هويته
ولقيها قرب نفسه أولاً، ثم في نفسه
ثانيًا، وبعد أن تأهبت الجغرافيا من
المحيط إلى الخليج لإعداد جنازة أحمد
وانتخاب مقصلة لرأسه، وبعد اكتشاف
أحمد أن طريق روما هي طريق القوة،
بعد كل هذا وصفه الشاعر بأنه سلم
الكرمل؛ «وحيفا من هنا بدأت وأحمد سلم
الكرمل ...» هذا هو الشاعر الآن يريده
في دمه لا سلم واحد، وإنما سلام؛
سلام لكل البلدان والجغرافيا المفتقدة .
وإن عند الشاعر رغبة جامحة لأن يأخذ
كل شيء عن أحمد؛ وأن يبقى أحمد
مثلًا، قائمًا في الزمان؛ وأن تحل روحه
في روح الشاعر وفي دمه .

لا وقت للمنى وأغنيتى

سنذهب في الحصار

حتى رصيف الخبز والأمواج

تلك مساحتى ومساحة الوطن .

الملازم

موت أمام الحلم

أو حلم يموت على الشعار

فأذهب عميقًا في دمي وأذهب
عميقًا في الطحين

لنصاب بالوطن البسيط

وباحتمال الياسمين

سنذهب ذلك، الذهاب، المقدس في
الحصار، ملتزمين سلاح حصارهم حتى

رصيف الأمان؛ رصيف الخبز والخير .
وإذا يحس الشاعر أن خطابه السياسي
أنقل على الشعر، يلقي وسط هددير
الخطاب السياسي صورة شعرية، هي في
الشعر مثل فراشة تموت وتحلم، وتصر
على حلمها إلى درجة الاشتعال في النار
«موت أمام الحلم أو حلم يموت على
الشعار، هذا ماسماه الشاعر مساحة له
والوطن؛ أى حدود حلمه وحدود حلم
الوطن؛ في هذا الحلم نلحظ اليأس متجليًا
في كلمتي «موت، ويموت» : «موت أمام
الحلم، أو حلم يموت على الشعار»، ولكن
يأس الذاهبين إلى التضحية المقدسة
بأنفسهم «لنصاب بالوطن البسيط
وباحتمال الياسمين» ،

قبل عدة مقاطع من القصيدة، ومن
زمن القصيدة قبل موت أحمد، كان
الشاعر يخاطب أحمد بأداة النداء «يا، أو
يا أيها»، أما وقد مات أحمد الإنسان
المقاتل، وحلت روح أحمد المولى في
الأشياء وفي الطبيعة، فإن الشاعر يكتب
في المقطع التالي مراثية ندب لأحمد
الميت كإنسان، يروىها بمراثية تليق بإله،
معدداً «كما تعدد الندابات في المآتم،
رغم الفارق» شاعر يندب وعدادة، تندب
أيضاً. اللدابه، تعدد، وتقول في نديها كان
وكان وكان، أما الشاعر فلا يريد لأحمد
«كان، هذه، لأنه يريده مترفعاً عن
الموت وإن مات، يريده روح إله تحل في
الآخرين، فيوجد بدلاً من (كان العداة)
«له، التي توحى بأن من يرى موجود؛
«قام في الزمان»؛

وله انحناءات الخريف

له وصايا البرتقال

له القصائد في النريف

له تجاعيد الجبال

له الهتاف

له الزفاف

له المجلات الملونة

المرأى المطننة

ملصقات الحائط

العلم

النقدهم

فرقة الإنشاد

مرسوم الحداد

وكل شيء كل شيء كل شيء

حين يعطن وجهه للذاهبين إلى

ملاحم وجهه

كل هذا الحشد في التعداد بما لأحمد،
يهدف منه الشاعر الوصول إلى إعلان
صريح واضح بين، هو إعلان أحمد
وجهه للذاهبين إلى ملاحم وجهه، إنه
الجللى؛ تجلى أحمد، كما الله يتجلى !

للذين حصلوا حتى وصلوا إلى
الكشف؛ حين ينزع عن ذاته الحجب
السائرة بينه وبين الواصلين الغائبين فيه .

تنقسم المراثية إلى قسمين، قسم أحمد
المترفع المولى :

« وله انحناءات الخريف

له وصايا البرتقال

له القصائد في النريف

له تجاعيد الجبال ،

أحمد الزعتر

نرس ملامحة؟ ألم يحشد الشاعر فى قصيدته كل ما ينفطأ إلى تقديس أحمد مثلما قدسه هو؟ كيف يكون مجهولاً؟ فى هذا نجد حب محمود درويش لجمع الشيء وضده فى وحدة تغور بالسر؛ الغامض الذى يشكل روح الصورة الشعرية .

**كيف سكنتنا عشرين عاماً
واختفيت**

**وظل وجهك غامضاً مثل
الظهيرة**

أيمكن أن يسكننا شيء أو فكرة أو صورة؛ ونظل على جهل بالشيء أو الفكره أو الصورة، ذلك قول متناقض لأول وهلة؛ لكن ... ألم نطعن إلى أحمد ورحنا ننديه ونقدسه بعد موته؛ بعد فوات الأوان بعد أن ذهب عنا ألم نكن رغم حلوله فينا عشرين عاماً فى غفلة فلم نعرفه حقاً؟ إذن ... ألا تنضح الصورة المواردة وظل وجهك غامضاً مثل الظهيرة، الظهيرة غامضة أبداً. فالظهيرة مملوءة بالضياء وبها تلصع الأشياء . ولكن !! انظر فى عين الشمس صائغة الظهيرة، وهى الواضحة المانحة الضياء، يزوغ بصرك عنها من شدة وضوحها؛ ليرسم لك البصر قرص الضياء متموج اللون غامض الحدود والإطار . وكذلك أحمد .

**يا أحمد السرى مثل النار
والغابات** تشبيه أحمد بالغابات بالغابات معقول، فالغابات حافلة بالأسرار غنية ومدهشة وغامضة؛ هى عالم مجهول لا يرى الداخل فيها غير حيز ضيق؛ بينما يظل إحساسه بعق الغابة ووسعها وما

وملصقات الحائط، والعلم وفرقة الإنشاد؛ كلها مفردات حياة يومية كانت تعيشها المقاومة فى لبنان وجزء من المشرق العربى، كنا نسمع الزغاريد والهتافات تغطى نعل الشهيد المحمول ساعة الدفن؛ كنا نرى صور الشهيد وبيانات عن استشهاده وحياته فى المجلات والصحف، ونراها ملصقة على الجدران فى الشوارع؛ كنا نحضر حفلات التأبين الصاخبة كأنها احتفالات أعراس

سيدجلى مشهد التأبين بشقيه واضحاً مرتقياً سلام المقدس حتى النهاية الفاتية فى وحدة الكل، واللى عبر عنها الشاعر بـ : العبد، والمعبود، والمعبود، ولكن قبل الوصول إلى هذه الوحدة المتصورة، أو الناقلة من وحدة الطبيعة/ واللّه فكرتها؛ لذا وقفة مع اللذب المر والندم الذال :

يا أحمد المجهول !

**كيف سكنتنا عشرين عاماً
واختفيت**

**وظل وجهك غامضاً مثل
الظهيرة**

**يا أحمد السرى مثل النار
والغابات**

**أشهر وجهك الشعبى فينا
وأقرأ وصيتك الأخيرة ؟**

واجدون نحن فى هذا المقطع أحد مفاتيح شعر محمود درويش : **يا أحمد المجهول** . كيف يكون مجهولاً وهو الذى تجملت له الخلائق والكائنات؟ كيف يكون مجهولاً ونحن عرفناه فى القصيدة ومنها حتى تكاد

تذكرنا صورة : وله انحناءات الخريف فى جدتها، وفى الميهر فيها، بالصورة التى قرأناها سابقاً ؛ ياخضر كل الريح، بما أن الخريف زمن، وبما أن الانحناء إحياء بحركة فى المكان؛ فمن له الزمان والمكان غير إله ؟ . نحس فى هذا الجزء من المقطع الذى نقرأه ؛ أننا أمام كلمة تأبين. أنما أى تأبين هذا؟

تعداد مناقب ؟ لا . مدبح لما كان وكما كان ؟ لا . إنما هى كلمة صوفى غنى فى المؤين المقدس الذاهب فى التقديس حدًا تقف له أرواح الطبيعة، وأرواح الأشياء، وأرواح الأرواح سائمة غائبة عن ذواتها منتظرة لحظة التجلى والكشف لتسجد وتغلى قبـه . وله انحناءات الخريف، له وصايا البرتقال، له القصاصد فى التزييف، له تجاعيد الجبال ... له كل شيء حين يعلن وجهه للذهابين إلى ملامح وجهه . . . ولأن الوقت وقت ندب، جاءت الكلمات متفكة مع الحزن واللذب ؛ الخريف، وصايا، قصائد فى التزييف، تجاعيد الجبال

أما ما يخص أحمد / الإنسان فى هذا التأبين / اللذب :

له الهتاف، له الزفاف، له المجملات الملونة، المرائى المظلمة، ملصقات الحائط، العلم، التقدم، فرقة الإنشاد، مرسوم الصدود، كل شيء؛ حين يعلق وجهه للذهابين إلى ملامح وجهه ،

وهى صور ليست بالفريية عنا ولا عن الشاعر أيام : أحمد الزعتر، وقبله، وبعده، إلى الخروج الكبير من لبنان؛ فالهتاف، والزفاف والمجلات الملونة،

تخفيه يملك عليه رؤيته ورواه . أما أن يشبه الشاعر أحمد بالنار فهو التشبيه الذي قصدها بالصورة المتناقضة المتحركة المتجددة؛ إذ ليس في الدنيا ما هو أكثر وضوحاً من النار بل بوصفها تتوضح الأشياء . أسرى إذن وهو يمثل هذه الأبهة الإلهية . هذه السرية ، الدرويشية، يفرضها تشبيه أحمد السرى بالنار وهي المعلم الذي لا يخفى في الصورة ، بالأحمد السرى مثل النار والغابات، إلقاء بأن هناك حريقاً وشيك الاشتعال؛ فتجاور النار والغابات في صورة غامضة مرتجة سببته اشتعال لا محالة .

أشهر وجهك الشعبي فينا وأقرأ وصيتك الأخيرة ،

مرة أخرى كيف يكون مجهولاً
وسراً ثم يكون شعبياً !!!

هو إذن سرى بسكناه فينا دون أن نلفظ له، وهو غامض بعسقه وصمته . هو أيضاً الوجه الشعبي المألوف الذي سيقراً وصيته الأخير، وهو النار التي لا تخفى، وهو صرار المعلم الذي على رأسه نار . هو كل هذا وذلك .

يا أيها المتفرجون! تناثروا في الصمت

وابتعدوا قليلاً عنه كي تجدوه
فيكم

حنطة ويدين عاريتين
وابتعدوا قليلاً عنه كي يتلو
وصيته

وكي يرمى ملامحه

على الموتى إذا ماتوا

على الأحياء إن عاشوا!

بعد كل الذي حصل؛ بعد هذا القصيد الملحمي الجاعل من أحمد إلهاً، ومن القص المتضمن في الشعر؛ كتابة أسطورية، أليس من الغرابة بعد كل هذا أن يبقى هناك متفرجون :

يا أيها المتفرجون! تناثروا في الصمت كي تجدوه فيكم حنطة ويدين عاريتين،

أيها المتفرجون! تعبير فيه إدانة وتشاؤم . الزمن يمضي، والقصيدة تقترب من النهاية، والشاعر يغمض بالمرارة، فيرى في أولئك الذين ليسوا جلد أحمد عيافات، والذين كتب لهم أحمد جسمه بياناً، وأولئك القادمون إلى غروب السهل، وفقراء الأزقة، وأولئك الذين منحهم ظلاً؛ كلهم يختصرون ويكتفون إلى مجرد متفرجين!!! والمتفرج عاطل ينظر إلى شيء أو حدث لا يعنيه؛ ربما تأسى أو حزن، لكنه في النهاية متفرج فقط . الشاعر استخدم التعبير ذاته وقت كان حلمه / حلم أحمد يشب صاعداً، وقت كان الحلم بالتمس؛ فالتفاؤل أنطق الشاعر آنذاك :

وصاعداً نحو التكام الحلم تلكمش المقاعد تحت أشجارى وظلك ..

يخفى المتسلقون على جراحك
كالذباب الموسى

ويختلى المتفرجون على
جراحك

فأذكريني قبل أن أنسى يدى ،

هذا متفرجون على أحمد المسجي في
الشهادة، وهناك متفرجون على المرأة/

الأرض التي يخطبها الشاعر في الحلم، الحلم المتمنى والمرغوب في البقطة بهذه الكلمة ، المتفرجون، أوجد الشاعر رابطاً بين أحمد - الشهيد وبين جراح المرأة / الأرض المنعكس عليها ذباب موسى متفرجون، لكن تفاؤل الحلم في مقطع المرأة/ الأرض يجعل المتفرجين يخفون؛ أما هنا أمام الجسد الشهيد؛ فالمتفرجون حاضرون يتحللون في دائرة خائفة، رغم ذلك يظل موقف الشاعر منهم في تناقض فهو الدامغهم بذلك الكلمة المشيدة ، متفرجون، يرغب أن يرى أحمد فيهم حنطة ويدين عاديتين . وللمقارنة مرة أخرى؛ نلاحظ ، الذكورية، تأتى على أحمد إلا أن يكون فعلاً؛ مشهراً وجهة الشجي؛ موسياً وصيته، حتى وهو في مشهد المرمى مسجى للنفن يمد يداً عادية فيها الخير والعمل . بينما ظلت المرأة / الأرض ، الأنوثة، مجرحة عاطلة؛ يرشف الذباب من جراحها؛ ويتفرج عليها المتفرجون، وكل ما يطلبه الشاعر منها الانتباه .

أمام قدسية المشهد؛ مشهد أحمد المسجي، يطلب الشاعر من المتفرجين أن يتناثروا في الصمت ويبتعدوا قليلاً؛ وهو طلب فيه إضافة إلى الإدانة، الرأفة؛ والتلمنى، وهو ما يفسره قول الشاعر ، كي تجدوه فيكم حنطة ويدين عاريتين، وللحنطة في الموروث الشقافى دلالة مكثفة؛ فهي رغيث العيش مدد بهم الحاضرة في هذه المنطقة؛ والرغيث أول بلغة حضارة تناولها ، أنكيدو، بعد تخليه عن رعيته، والحنطة هي التي كانت سبباً في لقيا يوسف بعد غدر إخوته به، ومضايقه، ثم بره بوالده وإخوته الغادرين،

أحمد الزعتر

لتقوم القيامة، فهل ينتظر الشاعر قيامة
أحمد/ المسيح؟ للفلل الثلاثي «شهادة»
اشتقاقاً متعددة، يهتماً منها؛ المشهد؛
والشهادة؛ والفعل الثلاثي ومضارعة،
كلها لها في اللغة العربية وقع كبير؛ فإذا
ما اقترنت بالشعر صارت هائلة المعنى
يتفتح على حدث جال دوماً، وما
«مشاهد يوم القيامة، إلا مشهد منها»
وكذلك المشهد البحري، الذي رآه
الشاعر.

والشهادة والشهود في يوم الحساب
فيصل بين الخير والشر والشهادة أي
الضحية بالنفس من أجل عقيدة أو وطن
حدث يرتبط بأذهان البشر بقدر ديني،
أخلاقي، أو وطني.

فتمتّى يشهد أحمد الروح
(العودة) حلت في البشر، وفي الأرض
وفي الإلهة؟ متى يشهد. ■

إشارات :

1. كتيب هذه الدراسة في «الرقعة» على الفترات
- ما بين عام ٩٣ - ٩٤ .
٢. أحمد الزعتر - «مديح الظل العالي» - دار
العودة، بيروت - ط ١٣٠، ١٩٨٧ .
٣. أكتحل - وقع في شدة - في القاموس
٤. في الجيش الإسرائيلي الآن فرقة خاصة تمت
اسم «مسادة»

متى تشهد

متى تشهد

متى تشهد ؟!

النهاية المكثفة؛ والتلخيص المبهور
النفس والعصب . أحمد مات، وشيع،
ودفن؛ والشاعر يتأججه، أخى أحمد؛
والأخ شقيق وصاحب/ إنسان . ثم يقفز
الشاعر إلى «أحمد / كل شيء» كلمة
إسلامية إذا ماتت بالدين؛ العبد لله :
إنسان حر في عرف الإسلام؛ فهو عبد
لله كي لا يكون عبداً لأي شيء آخر
والمعبود : هو من توجه إليه العبادة؛ هو
الله . والمعبد : هو المكان المقدس
المخصص للعبادة والصلاة . ثلاثة رموز
يقابلها أحمد / الإنسان، أحمد / الإله ،
أحمد / المكان الطاهر .

العبد / أحمد / الإنسان

المعبد / أحمد / المكان المقدس؛
الوطن

المعبود / أحمد / الإله

يطلب الشاعر من أحمد / الله كل
شيء، بإلحاح تكرر السؤال مرات ثلاث:
متى تشهد متى تشهد، متى تشهد؟ سؤال
محير، مريب، ويأس !!! إن من يموت
تلزماً قيامة كي يشهد، وسيقوم المسيح

ومن الدنيا يدمن مع المحط في مصر
القديمة الحنطة والذهب ... ولمعشورخ
الحنطة منقعة في شفاء عضة الكلب
المسحور حسب الموروث العربي، إذن
فالشاعر يريد من أحمد المغدور سعار
أبناء العم أن يعطى هؤلاء المتفرجين
شفاءً من عضات سعارهم؛ ولخيرهم .
رغم إدانة الشاعر لهؤلاء المتفرجين، فإنه
مثل مسيحي مؤمن؛ يغفر، ويريد لهم من
أحمد وصية وعلامح وحنطة ودين للعمل
نحن أمام صورة، بل مشهد مهيب؛ شهيد
مسيحي وأى شهيد !!! ومتفرجون يحلقون
متزاحمين في الفرجة عليه، فيطلبهم
الشاعر أن يتباعداً ويوسعوا تحلقهم
الخالق؛ كي يتلو وصيته على الموتى إذا
ماتوا . من هو الميت إذن؟ أمن يتلو
وصيته؟ أم أولئك المتفرجون الأحياء في
الظاهر الذين جاءوا ليلقوا نظرة أخيرة
على شهيد يدفن ويلقن آخر كلمات
الشرعية كزاد للقبور فإذا بالميت هو من
يلقن المشيعين وصية أخيرة ؟! . هو الحي
إذن؛ والمشيعين موتى !!! هو الحي . وهو
من ستيحل روحه في الأحياء / الأموات
الذين يريدون دربه الذي مشاه . هو من
سيمتحن ملاحمه لمن بعده لأنه الحي الذي
لا يموت !!!

أخي أحمد

وأنت العبد والمعبود والمعبد

ف



الخصان يقترحم الأشباح

كان العنف التاريخي الذي يعاني منه الشعب الفلسطيني ولا يزال عنفاً كونيّاً يجاوز الحدود إلى الوجود والزمن إلى الأبد. وقد أحال التخييل الشعري للجرح الفلسطيني فردة الجرح إلى جرح عالمي، إلى صورة تفصيلية لعذابات الإنسان في حد ذاته، حيث إن الجرح الفلسطيني لم يكن ولم يصبح شعراً من وحى نفسه، إنما حركته الطاقة الشعرية الموهوبة إلى مثال لصنحية الجلال، إلى جرح فريد ونموذج للجرح الإنساني عبر العصور.

وليس كتاب «لماذا تركت الحصان وحيداً» (١٩٩٥) للشاعر الفلسطيني العربي الكبير محمود درويش مجموعة شعرية أو ديواناً، وإنما هو كلة قصيدة واحدة يقبض فيها على الأشباح التي ظلت غائبة عن الثقافة العربية منذ الشريف المرتضى وبهاء الدين الإربلي على جه التقريب.

يبدأ درويش قصيدته من اللحظة الشبحية بعينها التي يتذكر فيها هؤلاء - الجد والجدّة والأب - الذين مضوا عنه إلى حيث لا يعلم فيروح يقف على أطلالهم. وهو يطلق في بناء القصيدة من رؤيته لشبحه هو، وهو يأتي من بعيد، ثم ينتقل إلى الجزء الثاني، أي الأبواب السبعة، أيقونات من بلور المكان، فضاء هابيل،

فوضى على باب القيامة، غرفة للكلام مع النفس، مطر فوق برج الكنيسة، أغلقوا المشهد.

وهو يرى شبحه لأنه سبق أن قتل نفسه:

آن للشاعر أن يقتل نفسه
لا لشيء، إلا لكي يقتل
نفسه^(١).

ويظهر الشبح بعد الطوفان الذي أرسله التاريخ على الناس لفسادهم:

«في المساء الأخير على هذه
الأرض تقطع أيامنا عن
شجيرائنا، ونعدّ الضلوع التي
سوف تحملها معنا والضلوع
التي سوف نتركها، هنا.. في
المساء الأخير»^(٢).

في المساء الأخير على هذه الأرض
يثور السؤال:

«هل من نبى جديد لهذا الزمن
الجديد؟»^(٣).

هل من نبى جديد بعد فساد الجنس البشري أو نهايته؟ إن تقليد الطوفان كان مشهوراً عند الشعب الذي انحدر منه العبرانيون. ففي وطن إبراهيم القديم، في سومر وأكاد كان يذكر الطوفان كأزمة كبيرة في تاريخ الإنسانية. الأمر الأكيد أن تاريخ الإنسانية يمر الآن بأزمة كبيرة

وانل غالي

أوجزها درويش في سؤال البحث عن النبي الجديد.

والسؤال عن النبي الجديد بحث عن أرواح الأنبياء السابقين بين القبور حيث يخدم الظلام فيعمق رؤية الأشياء. غاب الأنبياء أو ماتوا. على كل حال يحلم الشاعر بهذه الأرواح التي قد تبدو وهمية أو غير حقيقية. والنبي الجديد هو الذات الثانية، شقيقة أو قرينة الشاعر، أو هو شكل في داخل الشكل الشعري مزود بإرادة وحركة خاصة به أو خيال شخص ميت. لكن درويش لا يدع بالضرورة إلى موت الأنبياء، حيث إن القرين هو روح الشخص قبل وفاته مباشرة وكثيراً ما تقوم الأطياف بدور الملهم أو المحذر السابق على ظهور شيء جديد.

بالتالي فرويا الظل لا تحو الظل وإنما تبينه بوصفه ظلاً. ويكشف الشاعر القناع عن وجه النبي لحظة نسيانه لنفسه ويحفظه ويذكره هو ونسيانه. إن فكر النبوة عند درويش هو فكر.. الذكر، الذكر كنسيان أساسي للنبوة. وعبارة أخرى الذكر هو رؤية غياب الأنبياء حيث يظهر الغياب أمام الأعين. غياب الأنبياء حاضر في صورة غائبة وعنيفة. «ذاكرة للنسيان، كما قال محمود درويش في كتابة الثرى عن بيروت ١٩٨٢. وهي ذاكرة لنسيان النبوة التقليدية. والنبي

الجديد مائل في الظل والنسيان. ينسحب ويتردد ويتوه ويتخفى ويتعجب. مما يجعله مختلفاً تمام الاختلاف عن جميع صفات ونعوت النبي المرسل من عند المطلق واجب الوجود. فهذا النسيان للنبوة ظل يلاصق مجموع تاريخ الإلحاد في الإسلام المتنافي بين الشعرى منذ زمن بعيد حتى جاء الشعر العربي الحديث. وليس الفكر العربي الحديث. وأسّ فكره على ذاكرة لنسيان النبوة. لم يفلت الشعر الحديث من نسيان النبوة لأن الفلسفة نفسها وعلم الكلام واللاهوت الحديث والأديان والأديان المقارنة لم تستطع أن تزيل هذا النسيان. ولأن حجب النبوة جزء لا يتجزأ من جوهر النبوة الجديدة للزمان الجديد. أما النبوة المحض، النبوة المطلقة، التوحيدية، فهي تشويه أو تجريد لحقيقة النبوة الجديدة. فالحجاب الذي يحجب النبوة أساسى في طبيعة النبوة نفسها والتي فحواها تقديم أو عرض مالا يمكن عرضه أو تمثيله. وهو الطيف.

ليس الطيف الذي يراه الشاعر قادماً من بعيد شيئاً من بين الأشياء الكثيرة الموجودة، المادية أو الروحية، الأرضية أو السماوية، القائمة هنا أو هناك، الواضحة أو الغامضة، إنما هو يتجوه بالخفاء الوجودى من وحى نفسه. يأتي الطيف في إطار الموت والقتل والأحلام. لكنه

يتخفى في الهامة والنيلان والجن. كان العرب قبل الإسلام يزعمون أن الإنسان إذا قتل ولم يؤخذ بثأره يخرج من رأسه طائر يسمى الهامة وهو كالنبوة فلا يزال يصيح على قبره اسقوني إلى أن يؤخذ بثأره^(٤). والروح كالهواء الذى فى باطن جسم الإنسان الذى ضد نفسه. والنفس «طائر يتبسط من جسم الإنسان إذا مات أو قتل. ولا يزال متصوراً في صورة الطائر، يصرخ على قبره مستوحشاً له، وفي ذلك يقول بعضهم: **سقط الموت والمتون عليهم، فلهم في صدى المقابر هام.** وزعموا أن هذا الطائر يكون صغيراً ويكبر حتى يصير كضرب من البوم ويتوحش ويصرخ ويوجد في الديار المعطلة واللواويس ومصارع القتلى. يزعمون أن الهامة لاتزال عند ولد الميت لتعلم ما يكون من خبره فتخبر الميت^(٥). يستخدم مصود درويش هذا الضرب من البوم في «ليلة البوم» التي لا يلامس فيها الحاضر الأمس، وإنما تقوم فيها «خيمة الأبدية» التي يعيش بها «سادة الوقت» والفلاسفة. وقد أصبح اليوم منذ هيجل^(٦) رمز الفلسفة التي لا تظهر إلا في الليل. إذن في ليلة اليوم الفلسفية يلامس الحاضر نفسه ولا يلامس الأمس ولا الغد. يغيب الوجود في حاضر لا زمان له ولا مكان له أو يقوم الوجود في

لحظة أبدية بالضبط. وبالتالي فالغد يبدو غامضاً:

«ماذا سيحدث.. ماذا سيحدث بعد الرماد؟» (٧).

والجواب في متتاليات الزمن آخر، لزمن غير زمن الماضي والحاضر والمستقبل، هذا الزمن الذي أفنى البشر أو شقهم إلى اثنين، إلى الآن، واسم الآن، إلى الهدوء الراكد حيث لا تاريخ ولا موتى ولا أحياء بل ولا هدنة ولا حرب ولا سلام..

ويبدون فكرة الطواف حول الذات في «لماذا تركت الحصان وحيداً» وما تحمله من نقد للأنثى محاولة من الإنسان لاستفاد مصيره (إلى أخرى وإلى أخرى) من يد الزمان (الأول) الذي يطوف على البشر فيفتنيهم، ولكن الأيام سوف تستمر في الطواف بالبشر. فالحرب لا نهائية بينهم:

«أطل على لغتي بعد يومين،
يكفى غياب قليل ليفتح
أستغليس الباب للنسلم يكفى
خطاب قصير ليشعل أنطونيو
الحرب،

تكفى

يد امرأة في يدي

كي أعانق حريتي

وأن يهدأ المد والجزر في
جسدى في جديد،» (٨).

ولست مصادفة أن يستحضر الشاعر امرأ القيس (خلاف غير لغوى مع امرئ

القيس) لأن امرأ القيس ارتفع بفكرة الطواف إلى تأمل معنى المصير الإنساني على الأرض.. أما عروة بن الورد فيمثل فكرة الطواف من أجل المقام. وأما الأعشى فقد تعلق بالطواف حول المال.

وكما في امرئ القيس وهاملت لشكسبير، فشبح الأب هو الذي يؤرق الشاعر في «لماذا تركت الحصان وحيداً». وبعبارة أخرى سؤال «لماذا تركت الحصان وحيداً» هو السؤال الذي يفره الابن أمام شبح الأب:

«لماذا تركت الحصان وحيداً؟

لكى يؤنس البيت، يا ولدى،

فالسبوت تموت إذا غاب
سكانها...» (٩).

وسؤال «لماذا تركت الحصان وحيداً؟» يأتي في سياق قصيدة «أبد الصبار» بعد سلسلة متتالية من الأسئلة التي تلاحق أو يطارد بها الولد أباه. فحتى يطمئن الولد إلى المستقبل الممكن – الوطن عليه ألا يخاف وأن يلتصق بالأرض إلى أن تصل «سيرة الدم فوق الحديد» إلى منتهاها.

والجدير بالملاحظة هنا أن الشاعر محاط بالصوت. ويتأمل مصير الإنسان بزمانيته المنتهية. لكن نهائية الزمان لا تقوده إلى الكآبة على الأطلال الذي لا يؤمل بعده ابتساماً.

لا يلكي الشاعر الحياة التي ذهبت وإنما يستمد القوة من الأطياف التي تعود من موتاهم. صحيح أن الزمن بمفرده والماضى والحاضرة والمستقبلية هو الذي

يحكم رحلة الإنسان على الأرض بحثاً عن الحقيقة وراء الفناء المستمر والشقاء الغامض. غير أن الهزائم المتكررة التي منى بها الإنسان العربى في القرن العشرين سوف تنقلب يوماً ما إلى نصر حقيقى. وسوف يشار الابن لأبيه. وبالتالي فمحمود درويش يقترب من امرئ القيس من حيث التأمل المشترك في المصير. لكنه يتعد عنه من حيث استسلام امرئ القيس للمصير.

وبالتالى فحركة محمود درويش كحركة عروة بن الورد أكثر إيجابية وتحميساً بحيث يصح أن نعد شعر محمود درويش أحد أعمدة الحماسة في الشعر العربى الحديث. فهو لم يستسلم للحن الحزين الذى وجدناه ومازالنا نجده عند أخفاف برج بن مسهر والسجاح بن سباع وامرئ القيس. وليس المقصود أن محمود درويش يجمع بين اتجاه التفاؤل وبين اتجاه التشاؤم، بين التراجيديا والكوميديا، بين السعادة والتعاسة، بين الحزن والفرح، وإنما هو يميل فى «المساء الأخير» على هذه الأرض، إلى إحياء الإرادة الجبارة.

وليس هذا اللغ والدوران في الشعر العربى القديم إلا محاولة لبيان الأصل العربى لإرادة القوة. وهو لوف ودوران لا يجتاز أن محمود درويش يلم بنظرية نيتشه في الحقيقة ولا بنظريات تقليدية أو حديثة، وإنما يعنى هذا أن درويش عنوان لإحدى الإرادات الشعرية الجبارة في التاريخ العربى. ويبحث السؤال: من له الحق الآن أن يقول أو أن

الحصان يقتحم الأشباح

جمعيلًا، فهو لم يتحقق ولن يتحقق. لأن الحقيقة الوحيدة هي ميزان القوى. ودولة إسرائيل لا تريد إلا مزيدًا من القوة. ولأنه لا معنى لمفهوم الاعتراف إلا بين الأقوياء، فالاعتراف العربي لا قوة له لأنه نابع من إرادة غير موجودة. يقول الشاعر:

«أطُلُّ على المفردات التي
انقرضت في لسان العرب»^(١٢).

وهو بالطبع ليس انقراض لغة الصناد، وإنما رحيل الفكر العربي أو نوع من أنواع الفكر العربي الذي أضعف الفكر العربي واللغة العربية على السواء.

ولقد انقرض الفكر العربي ولم يهضم بعد لأنه لم يستطع حتى الآن أن ينظر إلى الهوية نظرة جديدة تحقق الانسجام بين الهوية الغامضة على الورق والهوية الساطعة في القلب. لم يستطع الفكر العربي أن يحقق الاختلاف داخل الهوية نفسها أو أن يدخل الكثرة داخل الهوية الإلهي لأن الله واحد لا شريك له.

واسم الهوية نفسه ليس عربيًا في أصله، وإنما اضطر إليه بعض المترجمين، فاشتق هذا الاسم من حرق الرباط، أعنى الذي يدل عند العرب على ارتباط المحمول بالموضوع في جوهره، وهو حرف هو في قولهم: زيد هو حيوان أو إنسان^(١٣).

لكن يبقى أن النظرة القرآنية للعالم تقوم على الوحدة الوجودية المفصولة فصلًا قاطعًا عن الاختلاف ومساراته أو أنها ترد الاختلاف إلى الوحدة. وكان الفكر المصري ومازال يحكمه المنطق

القضيي إذن هي البحث عن الانسجام بين الذات وبين الحاضر غير المفكر فيه أو غير المتفكر فيه. عند درويش يقوم تمثيل الحقيقة على البديهة المطلقة التي هي «ساطعة في القلب» وليس في الفكر. وأما أدونيس على سبيل المثال فالمقياس عنده منطقي وتمثيلي أو تطابق التمثيل الشعري للمنطق. يطابق التمثيل الشعري عند أدونيس مع المقولات الفكرية التي جوهرها نقد الوعي. لكن التمثيل الشعري عند درويش يفسره أو يبرره المكان – الأرض. الأرض هي مشرع تمثيلات الذات الشاعرة. الأرض هي القاعدة والشعر الاستثناء.

كيف يتحقق الانسجام إذن بين الهوية للغامضة على الورق والساطعة في القلب؟ فقد مات أحسن العوالم. الهوية كيتين شعري ذاتي تظل بعيدة عن الوجود. وهي كترابط عقلي أو منطقي تقوم فقط على الورق ولا تقيم لا العدل ولا العدالة ولا الحق. وقد لا يخضع الحكم الشعري إلى مقياس الصحة أو معيار الحقيقة أو عيار الشرعية أو المشروعية. لكنه يدفع الإرادة إلى تحطيم الهوية الغامضة على الورق، إلى تحويل الإرادة إلى واقع – كل الواقع – بل إلى جوهر الواقع.

فرغمًا عن «يوميات الحزن العادي» لايبكي الشاعر على رحيل أحسن العوالم، بل غنائبه الشعرية غنائية إرادية عنيفة تجبر نفسها على أن تؤكد نفسها لا على أن تسيطر أو تأخذ مكان الجلال. وإذا كان الحق – حق الأرض – واجبًا أخلاقيًا أو حدًا أقصى أو مثالا

يصوغ مرحلة جديدة من مراحل الوجود؟ أو كما يقول درويش نفسه: «هل من نبي جديد للزمان الجديد؟».

ليس درويش وجوديًا لأنه في مقدور الذات المستقلة الشاعرة أن تصوغ لنفسها مشروعًا أساسيًا أو تأسيسيًا تدلل به على معنى الحياة العامة وهو المشروع «الطالع من شقوق المكان»:

«أسرجوا الخيل،

لا يعرفون لماذا،

ولكنهم أسرجوا الخيل

في آخر الليل، وانتظروا

شبحًا طالعًا من شقوق
المكان...»^(١٤).

لكن من له الحق في أن يستطیع وأن يريد؟ ما هي الإرادة التي تفسر وتسيطر؟

ليست الحقيقة عند درويش يقينية. وهي ليست شكلية أو فكرية. وإنما هي مكانية. بالطبع، في البدء، تتطابق الحقيقة وفق مقياس يوجد داخل الوعي أو سؤال يطارد الوعي:

«مرة في مطار بورجيه
الفرنسي، ومرة في أحد شوارع
صوفيا.. كان مصيرك يلج عليك
بتحديه. وكانت هويتك، الغامضة
على الورق والساطعة في القلب،
تطابقك بتحقيق الانسجام بينها.
وكانك تأتي دفعة واحدة من أول
العمر إلى هذا السؤال: من
أنت؟»^(١٥).

الأرسطى على الطريقة التالية: فمثلاً
«أ فى هوية مع ب، معناها أنه: على
الرغم من الاختلاف فى التعبير بين أ،
ب فإن المقصود بهما شيء واحد، أى أن
الاختلاف موضوع موضع الإكراه
والرفض. ولم يتم التوحيد بين الاختلاف
الشكلى (أ ليس ب) والهوية المضمونية.

فالهوية هى ما يجعل شيئاً ما متشابهاً
تماماً مع شيء آخر دون أن ينسجم هذا
التشابه التام مع الاختلاف التام.

والتوحيد فى أصل اللغة عبارة عما
به يصير الشيء واحداً، ثم يستعمل فى
الخبر عن كون الشيء واحداً. أما فى
اصطلاح المتكلمين فهو العلم بأن الله
تعالى واحد لا يشاركه غيره فيما يستحق
من الصفات، نفيًا وإثباتاً، على الحد الذى
يستحقه، والإقرار به. ولا بد من اعتبار
هذين الشرطين: العلم والإقرار جميعاً.
لأنه لو علم ولم يقر، أو أقر ولم يعلم، لم
يكن موحداً.. والتوحيد مستهل الأصول
الخمسة عند المعتزلة ومبدأ يسم به آخر
الفلاسفة العرب ابن رشد قائلاً: «الإقرار
بالله تبارك وتعالى، وبالنبوات وبالسعادة
الأخروية والشفاء الأخرى» (١٤). وعلم
الكلام يسعى بعلم التوحيد وإثباته على
الغير بإيراد الحجج ودفع الشبه. أى أن
علم الكلام ولد لتحطيم الاختلاف. ولم
يكن المعتزلة ولا ابن رشد فى معزل
عن هذا التحطيم أو إسداده أو إعادة
تشكيله فى صيغ مختلفة.

من المؤكد أن القرآن الكريم يدعو
الإنسان إلى ممارسة العقل فى أكثر من
موضع: «قل هذه سبيلى أدعو إلى
الله على بصيرة أنا ومن

اتبعنى وسبحان الله وما أنا
من المشركين» (سورة يوسف، آية
١٠٨).

لكن النص لا يسجن نفسه فى
الإعلان عن الهودون التغير فى الهو.
فهو يعبر أيضاً عن المسير ويشكله. ولا
يخفص موضوعه من الإحالة الذاتية،
إلى الإحالة إلى نفسه (النص). وإنما هو
ينقل الرسالات الأخرى، المختلفة. ينقل
المختلف بداخل الهو. إذن يقوم الوحي
على غرار أشكال الوحي الأخرى. ويقوم
صلة بين المطلق الإلهى وبين النسبى
الإنسانى. وبالتالي فالحقيقة لا تبقى
متماهية مع نفسها دون اتصال بالمختلف
عنها. ليس القرآن إعلاناً عن التوحيد
أمام الإنسان وكأنه دوران حول الهوية،
وكانه عودة خالصة للهو من الهو وإنما
هو إعلان عن التوحيد يحوى بداخله
لحظة الاختلاف للحظة تكوينية للوحي.

لا تعنى هشاشة الفكر العربى أن
الشاعر ينفى هويته العربية الثقافية بل هو
يقبل على صعيد البناء الفنى. وليس على
صعيد الفكر - البلاغة العربية التى بها
يعرف إعجاز كتاب الله تعالى، الناطق
بالحق، الهادى إلى سبيل الرشد، المدلول
به على صدق الرسالة وصحة النبوة،
التي رفعت أعلام الحق وأقامت منار
الدين وأزلت شبهة الكفر ببراهيمها
وهنكت حجب الشك بيقينها. يقول
الشاعر:

«ويُضِنك القرآنُ:

فبعت الله غراباً يبحث فى
الأرض ليريه كيف يوارى

سوء أخيه، قال:

يا ويلى أعجزت أن أكون
مثل هذا الغراب
يُضِنك القرآنُ،

فابحث عن قيامتنا، وحلّق
يا غراب! (١٥).

لم يعلم القرآن الشاعر فقط اللغة
العربية فى صورتها العامة وإنما اللغة
العربية فى شكلها العروضى والموزون
والمقفى. فهو يرى أشباح أبى الطيب
المتنبى وامرئ القيس وأبى فراس
الحمداني.... وهى تأتى من بعيد إليه
وبالتالى فالشاعر عنده إيقاع، يسمعه
ويتبعه ويغنيه. لأن هذه الأشباح تشده
إلى «البدو القدامى»:

فلتنتصر

لغتى على الدهر العدو،
على سلاطى،

على، على أبى، وعلى
زوال لا يزول

هذه لغتى ومعجزتى. عصا
سحري.

حذائق بابلى ومسلتى،
وهويتى الأولى، ومعذنى
الصقيل.

مقدس العربى فى الصحراء
يعبد مايسيل

من القوافى كالنجوم على
عباءته

ويعبد ما يقول (١٦).

الحصان يقتحم الأشباح

إنّ يرى درويش الشعرية مستحيلة خارج الوزن. حتى ولو كانت نثراً ويعنى ذلك أنه متأصل في القديم، وأنه بسبب ذلك، ينظر إلى الشعرية من وجهة موزونة ومنثورة في آن واحد لأن اللغة العربية تظل لها خصوصيتها التعبيرية الجمالية الفريدة. ويظل لها مخزونها الإبداعى الخاص. ولأن اللغة الشعرية العربية لا تقدم إلا في سياق القديم الكتابى، في هذه اللغة انطلاقاً من هذا السياق. والى السياق القديم الكتابى نفسه منشور وليس واحداً. فامرؤ القيس الذى تستحضره درويش ليس زهيراً. وأبو الطيب المعتنبي الذى يطل عليه الشاعر ليس بالضبط المعريّ.

هكذا يبدو أن التراث الشعرى العربى يقوم على هوية الهوية والاختلاف، على تشابه الكلام الموزون المقفى والكلام المنشور. لأن الوزن/ القافية لا يستنفد إمكانات الإيقاع أو إمكانيات التشكيل الموسيقى فى اللغة العربية. يقول الشاعر:

لأبد من نثر إذا،

لأبد من نثر إلهى لينتصر
الرسول... (١٧).

تبقى النقطة السياسية في تجربة درويش الشعرية. لم يحول درويش الجرح الفلسطينى فقط إلى رمز. لأن الرمز يعيد إنتاج اللغائية المعروفة: الرمز نفسه والرموز إليه. كما أن الشعر عند درويش ليس مجرد أداة في خدمة السياسة وإنما هو أيضاً غاية السياسة الأعق. الشعر أداة وغاية السياسة لأن «الشارع فى الشعر»:

«الشاعر فى الشارع. والشارع فى الشاعر ذلك هو فضاء معين الشعرى. انخراط في تفاصيل مكونات الماصفة. وإذا كان الحجر هو القلم الذى نكتب به الآن الحرية، وهو القمر المطالع من ليل يرحل، فإن قصيدة معين بسيسو كانت الحجر الذى لم يقوِّف عن رجم زمنى الاحتلال والقهر من ناحية، ورجم اللغة السائدة من ناحية أخرى» (١٨).

نجد أن علاقة الشعر بالسياسة تنظيراً شائعاً اسمه «الواقعية» وقد مارس تأثيراً واسعاً على الكتابة الشعرية العربية قبل هزيمة ١٩٦٧. وقد أنتج هذا التنظير شعراً سمي بـ «الشعر الواقعى». ومع أن كلمة واقع تبدو واضحة جداً، للهولة الأولى، فإنها، على العكس، فى الكلمات الأكثر غموضاً، خصوصاً فى الصلة التى تربط الشعر بالواقع. غير أننا إذا درسنا الصلة التى تربط الشعر بالواقع فى نتاج محمود درويش سوف نرى أنها تدور حول حركة مكوكية بين واقع الحدث السياسى وبين الشعر: يقول الشعر السياسة وتخضع السياسة إلى الشعر بمعنى أنها تحاول أن تتصلق إلى الآفاق البعيدة التى لا يرسمها سوى الشاعر. الشعر الدرويشى بدنياً، وسيلة وغاية التحرر الإنسانى الكبير. له فائدته العملية. الشاعر فى الشارع. وله شعرته وجماليته. الشارع فى الشاعر. إنه سلاح، وهدف السلاح الثابت. وهو كاداة، ليس إلا تدويعاً على الشعر العربى القديم لكن فى الحياة الدنيا. وهو كغاية تبلغها أولاً تبلغها السياسة، ليس إلا خروجاً على الكلام الشعرى التقليدى وعلى اللغة السائدة. الشعر كغاية للسياسة شرط السياسة الجذرية.

ويعنى هذا أن الشاعر ليس حيادياً. كما يعنى أنه لا يخضع كتابته للمسلطات سابقة على الشعر سواء أكانت أيدىولوجية أو تربوية أو إعلامية أو حتى سياسية لأن غاية الشعر فى شعرته ذاتها فى كونه خرقاً مستمراً للمعطى السائد فى الرعى السياسى واللغوى الأيدىولوجى. صحيح أن درويش منحاز إلى القضية الفلسطينية. لكنه الانحياز إلى الصياغة الشعرية فى إبداع الوطن - الأرض. هنا يكمن السبب الحقيقى وراء استقلته من منظمة التحرير الفلسطينية.

ما يكون، فى هذا المنظور، معنى الواقع أو الراقى؟ لا يحتاج الشاعر إلى أن يتطابق شعره وواقعه وإنما يحتاج إلى أن تتطابق الخطورة مع الطريق، وأن يتطابق الطريق مع الهدف.

إن أربعين عاماً من وعى الزمن الجامد تبخرت فى لحظات، وهامى الحدود الفاصلة بين الواقع والشعر تتشابك ويختلط فى فوضى تجريدية.. كانفجار قذيفة فى الظلام.. فليس الشعر الواقع، بل «المستقبل» الذى يعيد وعى الجلال إلى تيه الزمن الرملى. ومعنى ذلك أن قيمة العمل الشعرى لا تكمن فى مدى كونه واقعياً أو حقيقياً. ولا تكمن فى مدى كونه ممثلاً أو عاكساً للواقع. وإنما فى مدى قدرته على «اقتناص» الرجى فى «سماء جديدة لأحلامنا، يخلط فيها الواقع بالأسطورة. ومن هنا لا يمكن فهم العمل الشعرى، الفهم المعقول، بالعودة أو بالاستناد إلى الواقع بل بالعودة أو بالسير على حجر «بحبل» بالبرق والعواصف

التي تخرج الإنسانية من النسيان والهاوية.

ويقوم الفكر السياسي عند محمود درويش على جعل الحرية أساس التاريخ:

«في البدء، كانت الكلمة محفورة على حجر في تلك الأرض وهامى تنطق في شروطها المعاصرة، ما هي تصرخ كما لم تصرخ أى جرح من قبل، لا في بيرة.. بل في جسد: الحرية، أو الطرفان..» (١٩).

والسلطة عنده علاقة تربط القوة بالضعف وعلاقة القوى علاقة سلطة فالفلسطينيون «يوصلون الانبعاث الفذ في الرواية ومن الأرض، من قوة الأشياء وضعفها» (٢٠). والسلطة لديه ليست شكلا كشكل الدولة الفلسطينية المتوقعة في الأمد البعيد. وهي ليست علاقة بين شكل كعلاقة المنثور والمنظوم في الشعر. القوة ليست قوة مفردة بل من سماتها الأساسية إرتباطها الوثيق بقوة أخرى. كل قوة علاقة (سلطة) وكل علاقة قوة. فليس للقوة أى موضوع آخر سوى القوة. كما أن ليس لها ذات غير القوة نفسها: «على حجر، يتكدرون سلاح الزائل المحلل، في عظام الوحش الأول إلى أحدث الديابات» (٢١). ومن الممكن اعتبار هذا التعريف عودة إلى بسيط القوانين الإنسانية، إلى «السواد الخام، السواد الأولية التي يتربك منها وعينا، قبل أن يتراقص الوعى على انفصال ما عن مكوناته، أو ليس بمبالغة بلاغية وإنما الحجر شكل الرؤية. والعنف ملازم للقوة أو نتيجة تقترب عليها أو عنصر مكون لها: وعلى حجر، كان الأولاد يفتحون هذا الحجر

أية ضحية أن تكون ضحية إلا إذا كانت ضحية يهودية. ليس من حق أى جلد، في التاريخ الأدبي، أن يستدر دموع المتفرجين إلا إذا كان جلدًا يهوديًا، لأن هذا الجلد ليس أكثر من ضحية طرّوف حوله إلى جلد طاهر» (٢٢).

اليهودى الضحية الوحيدة في التاريخ هي القيمة الرئيسية التي تقوم عليها علاقة القوى في منطقة الشرق الأوسط منذ نهايات الأربعينيات من هذا القرن.

وهذا ما جعل أطروحات محمود درويش الأساسية حول السلطة تنقسم إلى ثلاثة أنواع: القوة بالضرورة سلطة قادمة، يجب البحث عن القوة المضادة من حيث هي قوة تمارس وتتملك وتجسد، تبسط القوة وليس «القوة المضادة». نفسها على الكل، غالبين أو مغلوبين.

إن مصدر السلطة الإسرائيلية إذن وأصلها هو اعتبار اليهودى الضحية الوحيدة في التاريخ. وهي تظهر إلى الوجود وتمارس نفسها كعلاقة بين قوة وضعف، وهي علاقة أحادية الجانب تغلور من الصراع الحقيقي مادام اليهودى هو القائد وحده على التأثير. اليهودى هو الوحيد الذى يملك دالة القوة. وأما العربى فبقادر فقط على التأثير وعلى تزويد اليهودى بمادة القوة. ولأنه الاستثناء الوحيد في تاريخ الضحية، فاليهودى يرسم دالة القوة، التي تظل مجردة عن التاريخ لا تتشكل ولا تتحدد في هيئة. وتدرك بمزحل عن الأشكال الواقعية التي تتشكل بها وفي منأى عن الأهداف التي تسعى إليها والوسائل التي تستخدمها.

بكل ما يمكن من وضوح الصراع بين الدم والسيوف. إن محمود درويش أقرب هنا إلى التاريخ العربى منه إلى نيتشه أو ماركس أو فوكولأنه يرى أن علاقة القوى تلحم بالعنف. ذلك أن العنف انصب في النصف الثاني من القرن العشرين على أرواح وأجساد الإنسان الفلسطيني ليببدها ويبدل شكلها ولا موضوع لقوة الديابات سوى النفس المجردى. لم تدخل القوة الإسرائيلية مع كائن آخر، بل مع قوى أخرى، من بينها القوة العربية المسلحة: «كانت الهيمنة الإسرائيلية تتربع على أقدارنا. وصار الحديث في «الزمن الإسرائيلي» حديثاً عادياً يشبه الحديث عن الخلود، بعد ما انتهت الحروب النظامية إلى ما انتهت إليه من فنوط البحث عن توازن الطائرة بالطائرة» (٢٣). فصارت إسرائيل فعلا في مفعول فيه وبه، في العاضى الحاضر والمستقبل. هي مجموع أفعال في مفعولات ممكنة وواقعة. وفي الممكن أن تنصور قائمة طويلة تورد فيها المتغيرات التي تعبر عن علاقة القوى بالضعف والتي تمثل الأفعال الفاعلة في المفعول العربى. إلا أن جوهر هذه المتغيرات هو الإبادة الجماعية للإنسان الفلسطيني. تلك هي مقولة الحضارة الإسرائيلية المعاصرة. وهي في الواقع حضارة محطمة للحضارة:

«فبعد كل حفلة قتل كانوا يحتنون رءوسهم، قليلا، أمام العاصفة، ثم يعودون إلى المرجعية الجاهزة «مادمت قد قتلت فمن حقى أن أقتل». ويصوبون العاصفة في كأس من ماء بارد. لا، ليس من حق

الحصان يقتحم الأشباح

هو أنجز المعادلة التي يطابق فيها الشعر نفسه والسياسة. أن يتبادل الشاعر والسياسي سيرة الأولوية كما يتبادل الخالق والمخلوق سيرة الخلق. ذلك أن البناء الشعري لا يستطيع أن يبني شيئاً من الأشياء مالم تكن لهذا الشيء علاقة وثيقة بالأرض - المكان. صحيح أن العلاقات السياسية تظل ممكنة أو كافية ما لم يتم خلقها في القالب الشعري. القضية إذن أعمق من مجرد التفاعل أو التأثير بين العلاقات السياسية وبين البناء الشعري فطابق الشعر لنفسه وللسياسة يربط نفسه بالسياسة في صله هي أبعد ما تكون عن العلاقة المباشرة البسيطة. ذلك لأن شعر درويش محكوم بتجربة أصيلة تظهر نفسها بأصالة فنية وبمعاصرة فكرية تجربة مباشرة، تتجه إليها العين مباشرة بإدراك مباشر لها من حيث هي حاضرة للعين حضوراً مثيراً. لأن الرؤية والكلام يحكما حكماً كلياً سؤال الأرض. هو سؤال يستلزم هذه الرؤية وهذا الكلام.

تقوم هذه الرؤية على البحث عن الأول. وقد كشفت أن الأول ثار في حد ذاته بمعنى أنه محصلة تراكم طويل. البسيط مركب من أزمنة معقدة وليس أولياً خالصاً. لأنه ساعد في الأرض ولا يهبط من السماء ولأنه أفق أول سابق عليه. يتوالد الأول، وبالتالي فهو علاقة وليس شيئاً أو أرضاً صلبة. فالبدائيات كالهياكل تنتج من نتائج التطور. هذا هو إعجاز البسيط. أن يكون مركباً في حد ذاته أن ينكسر في وحى ذاته في ذاته أن يبسط بسيط البسيط أو أول الأول. كما

ومن ثم كان تأكيد محمود درويش المستمر في حياته وشعره على تركيب السياسة والشعر في نظام يربطهما ربطاً مفصلياً يستند إلى اختلاف في الدرجة لا في الطبيعة لأن الصلة التي تربط الشعر باستراتيجيات السياسة ليست صلة خارجية إنما هي صلة داخلية يختلفان فيها (في الدرجة) ويتماهيان.

أما القول بالاستقلال الشعري الكامل من السياسة أو بالاختلاف في الطبيعة بين الشعر والسياسة فهذا يقوم على نظرة أحادية الجانب. من المؤكد أن الشعر له مقاييسه الخاصة به وإنه ليس هناك تشابه مطلق أو قاطع بين الشعر والواقع السياسي وأن الشعر يقول ما يتوهمه أو يتخيله واقعاً. وإن أعمق العبقريات الشعرية من أمثال محمود درويش هي التي استطاعت أن تستخرج الأنا من الأنا، فالشعر ليس الواقع، وإنما هو آفاق الواقع البعيدة وغايات الإنسان الجليلة.

أما مقايضة الشعر بالشعر وحده فلا تكفي. ويؤدي إلى انكسار الشعر على نفسه دون وسيط أو تفصيل للأنا الشاعرة في شبكة علاقات التفاضل والتكامل. قد فصل محمود درويش ذاته الشعرية ضمن البنية السياسية للشعب الفلسطيني. لكن هذه البنية لم تكن ولم تصبح أصلاً أو ماهية جوانبية ثابتة. بل كانت وربما لازالت ممارسة أو آلية إجرائية لأن الدولة الفلسطينية لا توجد وإنما تتكون ضمن عملية تاريخية طويلة الأجل.

باختصار فمحمود درويش ليس شاعراً سياسياً. كما أنه ليس سياسياً. وإنما

فالمضحكة اليهودية مادة خالصة لم تنقص أي ضحايا أخرى ولم تتخطى في جواهر مشكلة وكائنات وموضوعات مغايرة. فالضحكة اليهودية هي الضحكة الأولى أو المجردة عن مجموع ضحايا التاريخ الأذى. هذا هو جوهر اليهودية السياسية المعاصرة.

تختلف السياسة عن الشعر في الدرجة وليس في الطبيعة. بينهما تقاير لكن بينهما أيضاً ارتباط وثيق وتتداخل وتفاعل. وتبديل أولية أحدهما على الآخر مع الوقت وتغير الزمن. إنهما يختلفان في الدرجة لأن السياسة غايتها الشعر ووسائلها القوة والشعر غايته السياسة ووسائله الجمال.

فالشعر إذن مبنى يستخرج الجوهر في تفاصيل الجزئيات الدقيقة أما السياسة فهي على العكس من ذلك غير مبنية في الظاهر لأنها تشق طريقها دائماً في هذه الجزئيات دون الاهتمام بالجوهر. ذلك أنها تتشكل بنقاط مفردة تتصارع فيما بينها بالقوة رد القوة. لكن الشعر السياسة يهدفان التأثير والفرد والانتشار القلق كما يصدران معاً فكرة مركزية أو عن بؤرة سيادية.

ولا يسير لا الشعر ولا السياسة في اتجاه خط مستقيم. بل يرسمان معاً انحناءات والتواءات وانعطافات وتوهمات غالباً ما تغير اتجاهها باستمرار. فالشعر لا يحيل أبداً إلى ذات شاردة متحلة من أي ارتباط بميدان السياسة. وليست السياسة منفصلة عن الشعر الذي تخرج به السياسة إلى الوجود.

أن فلسطين هي مكان المكان أو وطن الوطن.

فشباب البدايات أو العودة إلى النيايح الأولى هي في الوقت نفسه ذهاب إلى إيمان جديد ببداية جديدة. البسيط يتراكب. المواد الخام والمواد الأولية مواد مصنوعة وثانوية أو ثالثة: الحق التاريخي في حاجة إلى هدف مرحلي سابق. الأول مشقوق

إلى شطرين ضمن عملية تاريخية لا يحركها العدل وحده. تغيرت الصور. ولكن الأول مازال في حاجة إلى المعارك، إلى معارك نهايات القرن العشرين البديهي في حاجة إلى دفاع والحقائق الأولى والعناصر الأولى إلى تجليات وتفصيل، والمادة الأولى إلى البرزخ، والبسيط إلى التكوين والتعقيد. بل إلى التاريخ

« قيل : إن التاريخ يمزج

ولكن من قال إن من حق البشر أن يمزحوا، بهذه السماجة، مع التاريخ؟

ها هو التاريخ يضحك على هذا المنطف التاريخي. فهو لا يكثر بما هو خارج تاريخه، (٢٥).

في سياق اللحظة التاريخية الرافنة التي تتخسف بالانعطاف عن الأفكار القديمة وبالتعامل المستمر مع الواقع الجديد تبرز الحاجة الماسة إلى تعقيد البسيط والتأريخ للصغير لسان في حاجة إلى مزيد من الأصول والجذور، وإنما إلى كسر الصنورة التي احتلت مكان الجوهري :

« لقد ارتاح الإسرائيليون إلى صورتهم في صناعة فيديو تهاورا فيها إلى درجة نسواء عندها، أنهم هم الذين اختاروا المشهد والأبطال والإضاءة والعدسة. وتحولت الكاميرا من سلة إلى عقيدة، من سلة للتصدير إلى صورة عن النفس ... صورة نهائية محكمة الجمال والكمال، فيها من عناصر التوازن الذاتي ما يجعل الواقع انعكاساً للصورة. الواقع ظل. الواقع شتات لصورة هي الحقيقة الكلية، (٢٦).

الصورة إذن هي الحقيقة والواقع زيف. بل هي جوهري ومصدر معرفة الواقع. مما يخدم تثبيت حركة الزمن وتعطيلها عن العمل خارج الصورة. في لحظة الانعطاف التاريخي الراهن يطلع شبح أفلاطون من شقوق المكان لأنه صاحب نظرية الصور المعروفة. وبالطبع كم يصبح أفلاطون إسرائيلياً. بل تساءل أحد آخر أحفاد أفلاطون الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز في حديث مع محمود درويش قائلا: « لماذا اختار الإسرائيليون اللغة العبرية، ولم يختاروا لغة أخرى حية؟ قلت : إن هذا الاختيار جزء من صناعة الخرافة الكبرى فخرافة، حق العودة، إلى أرض التوراة تحتاج إلى أدلتها اللغوية: لغة التوراة. ولكن ما رأيك يا سيد دولوز في محاولتهم إنتاج ثقافة متميزة ومؤثرة؟

قال الفيلسوف: ليس في وسع الذين انفصلوا عن ثقافتهم الغربية أو العربية، أن ينتجوا ثقافة جديدة ذات شأن. (٢٧) ويرى الفيلسوف آسا كيشر ما لا يراه الجنرال الإسرائيلي، لأن أخطاء إسرائيل الجوهري هي غياب مفهوم الزمن، ويؤكد

الفيلسوف عيدي تسميح أن السياسيين الإسرائيليين « لا يفقهون شيئاً في ديناميكية الزمن، وأفاق المستقبل. ويلاحظ البروفيسور يرميا هويوفيل أن الزمن الإسرائيلي هو زمن أجوف: في سنوات السبعين كان هناك تقدم نحو السلام. كان هناك مجرى. وعندما يكون ثمة مجرى لا يكون الزمن أجوف توقع جديد ما يأتي به الغد أي : هناك وعي مستقبل كامل. ومقابل ذلك عندما تتكون حاسة « الأمر الواقع، فإن معنى ذلك أن لا شيء يتجدد ولا يبدو أنه سيجدد. وهذا يعني أن المستقبل يبدو مستقبلاً أجوفاً، (٢٨). وفي جميع الأحوال يتم تجميد وعي الزمن وتفريغ المستقبل. فالحاضر يكون هو المستقبل. ما هو كائن هو ما سيكون، (٢٩) ويرى يرميا هويوفيل أن مصدر الخطر على الإسرائيليين يأتي من وجود ثغرة كبيرة بين وهم « الأمر الواقع، وبين الواقع المتغير وهذا، ما وقع لنا في يوم الغفران، فحتى ذلك اليوم كنا نعتقد أن الوضع سيستمر إلى الأبد، وكأن دولة إسرائيل تقرر وقف التاريخ، (٣٠). ويلاحظ المفكر الإسرائيلي أن الزمن يحمل خطراً آخر على الإسرائيليين هو نمو الظاهرة الإسلامية، (٣١). والمشكلة أن الزمن العربي لا يريد أن يضيف إلى الزمن الإسرائيلي التجميد بديهيته ضرورية وهي أن الزمن، حتى ولو كان يعمل لصالح العرب، فهو لا يعمل عمله من تلقاء نفسه، في منأى عن الإرادة.

والزمن لا يسير في اتجاه معاكس. لكن الحاضر يولد في المستقبل. والمعاضة

الحصان يقتحم الأشباح

غرار الأشياء الصلبة. وفي ثم فإن العقل الإسرائيلي والعربي ينتصر في الهندسة حيث ينسجم التفكير المنطقي مع المادة الجامدة.

ويحترق على ذلك أن التفكير الإسرائيلي والعربي في صورته المنطقية البحتة يعجز عن تصور الطبيعة الحقيقية لسير الزمن في اتجاه لا يمكن أوكسدر أو يعود إلى الخلف، وعلى هذا أيضاً يسير المنطق الإسرائيلي والعربي على السواء.

في الاتجاه المعاكس لتطور الفكر المعاصر. حيث لم يعد الفكر المعاصر يقوم على الظواهر الثابتة. وإنما أصبح من الآن فصاعداً يلقي نظرة على التطورات والأزمات والاهتزازات، باختصار أصبح موضوع الدراسة والعلم والفكر، تحليل وتزكيب التحول والتغير في شتى ميادين الجيولوجيا والأرصاد الجوية والأحياء والتاريخ والاجتماع والاقتصاد... ويعبارة أدق أدى إدخال العمليات التي لا تسير في اتجاه معاكس في الفيزياء إلى إعادة الاعتبار إلى تصور ديناميكي للطبيعة والاجتماع. فأصبح من الآن فصاعداً أن الطبيعة طاقة خالقة لبنيات فاعلة ومتحركة وتسير في اتجاه غير دقيق وحيث تقوم العملية والسير العكسي أو المنكسر لحركة الزمن مقام الحالات الخاصة.

هذا هو العهد الجديد الذي لم يكتبه لا العقل الإسرائيلي ولا الفكر العربي، وبما يسيران معاً في الاتجاه المعاكس لسهام الزمن وميلاد الجديد والمسير... أو المصير - الذي لا يسير في اتجاه معاكس وإنما في اتجاه محتمل.

يولد في الحاضر. إلا أن الزمن الإسرائيلي والعربي يسيران معاً وبطرق متباينة في الاتجاه المعاكس لما طرأ على وعي العلوم الطبيعية من جديد منذ عشرين عاماً على وجه التقريب مع بداية احتضار البنيوية، حيث ولد منطق جديد للعلوم والفكر يستوحى مضمره الأساسي من الفكرة المستعصية على الزمن الإسرائيلي والزمن العربي وهي فكرة الزمن الذي لا يسير في اتجاه معاكس.

وبالفعل يبدو أن السؤال الاستيمولوجي الرئيسي أصبح يدور حل قدرة الإنسان للمعاصر على تفسير الجديد دون أن يخفص الجديد إلى ظاهرة عرضية بلا سمك؟ كيف لا تكون الفوضى وعدم سير الزمن في اتجاه معاكس علامة على طريق الجهل والعرضية؟

إنه السؤال الذي طرحه عالم الأحياء **جاءه مونو** والبيولوجي **أنذريه يعقوب** وعالم الفيزياء **برنارد ديسبانيا** والباحث **بريجوجين** عالم الكيمياء والفيزياء العالمي المشهور ومنظرو الميكانيكا الكوانتية والكسمولوجيا العامة وبعض الفلاسفة والكتاب.

إنه السؤال الذي يصوغه الزمن الخالق أو التطور الخالق. أما العقل الإسرائيلي والعربي فيشعر أنه في مجاله الخاص حين يتجول بين الأشياء الجامدة، ولا سيما وسط الأشياء الصلبة التي نجد فيها أفعالا نقطة ترتكز عليها، كما نجد فيها صناعتنا أنوات عملها. وتكون المعنى الإسرائيلي والعربي كذلك على

أما **محمود درويش** فيدعو إلى العودة إلى ظاهر الأشياء - الذي يبدو متغيراً في مقابل الفكر الإسرائيلي والعربي السائد الذين يضعان الواقع الثابت في مقدمة التفكير. كل جهد **محمود درويش** يقوم على تجاوز ثنائية الثابت والمتحول إلى المتحول دون الثابت.

ومن هنا فهو ليس شاعراً في الأرض المحتلة، ولا شاعراً فلسطينياً أو عربياً، وإنما هو شاعر عالمي وشعره جزء لا يتجزأ من أجمل ما في التاريخ الإنساني. ■

هوامش :

- (١) محمود درويش، «هي أغنية... هي أغنية»، دار الكلمة للنشر، ١٩٨٦، ص ٧٥.
- (٢) محمود درويش، «أحد عشر كوكباً»، دار توفال للنشر، ١٩٩٢، ص ٧.
- (٣) محمود درويش، «لماذا تركت الحصان وحيداً»، رياض التريث للكتاب والنشر، ١٩٩٥، ص ١٣.
- (٤) د. حسن البنا عز الدين، «الطيف والخيال في الشعر العربي القديم»، دار النديم للنسالة والنشر، ١٩٨٨، ص ١١.
- (٥) المصدر نفسه.
- (٦) G.W.F.Hegel, Grundlinien der philosophie des Rechts, Heraus gegeben von J. Hoffmeister, Hambwrg, F. Meiner Verlag, 1955, S.17.
- (٧) محمود درويش، «لماذا تركت الحصان وحيداً»، ص ١٤.
- (٨) المرجع السابق، ص ١٤ - ١٥.
- (٩) المرجع السابق، ص ٣٣ - ٣٤.
- (١٠) المرجع السابق، ص ٢٣.

- (١١) محمود درويش، «يوميات الحزن العادي»، مركز الأبحاث - منظمة التحرير الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٣، ص ٩
- (١٢) محمود درويش، «لماذا تركت الحصان وحيداً»، ص ١٣ .
- (١٣) ابن رشد، «تفسير ما بعد الطبيعة»، ص ٥٥٧ .
- (١٤) ابن رشد، «فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من اتصال»، طبعة مصر، ١٩٧٣م، ص ٤٥ .
- (١٥) محمود درويش، «لماذا تركت الحصان وحيداً»، ص ٥٦ - ٥٧ .
- (١٦) المرجع السابق، ص ١١٨ .
- (١٧) المرجع السابق .
- (١٨) محمود درويش، «عابرون في كلام عابر»، دار توينثال للنشر، ١٩٩١، ص ١٢٥ .
- (١٩) المرجع السابق، ص ٩
- (٢٠) المرجع السابق، ص ١٠
- (٢١) المرجع السابق،
- (٢٢) المرجع السابق، ص ١٤
- (٢٣) المرجع السابق، ص ٢٣
- (٢٤) المرجع السابق،
- (٢٥) المرجع السابق، ص ٢٠
- (٢٦) المرجع السابق، ص ٢٤
- (٢٧) المرجع السابق، ص ٦٥
- (٢٨) المرجع السابق، ص ٧٣
- (٢٩) المرجع السابق، ص ٧٣
- (٣٠) المرجع السابق، ص ٧٣
- (٣١) المرجع السابق، ص ٧٤ .



الفكر والغايات

مذاهب الكنيسة في عصر العلم

١٦٦ مذاهب الكنيسة في عصر العلم، رمسيس عوض.

مذابح الكنيـسة

باسكال



هكذا دخلت أوروبا القرن السابع عشر، في عصر الإلحاد، عصر المعارك الكبرى بين العلم والكنيسة، وبين الفلسفة واللاهوت، وبين الكهنوت وحرية الفكر الجديدة، ولكن انتشار المعرفة كان ضرورة حياة أو موت، غير أن الثمن كان باهظاً، دفعه العلماء والفلاسفة والكتاب والفنانون من أجل مرتبة أرقى في مدار الحضارة.

ولم يكن الناس البسطاء بعيدين عما يجري في ساحات المعارك الفكرية، فقد اتصل الفكر الحر المضطهد بحياتهم أوثق الاتصال، ولم يفقدوا طيلة هذه المعارك إيمانهم الدينى أو اقتناعهم بالعلماء، ولكنهم فصلوا بين الدين والكنيسة التى بدأت منذ القرن التاسع عشر تفقد سطوتها بالتدريج.



ديكارت



مارتن لوتر

فى عصر العلم

رئيس عوض

دافنى

تقديم

قا

عندما يتحدث الأوروبيون عن العصر الحديث فهم فى العادة يقصدون تلك الفترة التى بدأت فى أوروبا منذ مطلع القرن السابع عشر حتى مطلع القرن العشرين أو بعد ذلك بقليل. ولا ريب أن القرن السابع عشر الذى اُتسم بازدهار الفكر الليبرالى لم يظهر من فراغ فهو وليد عصر النهضة الأوروبية فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر. وليس من شك أيضاً أن هذا الفكر الليبرالى الزاهر فى القرن السابع عشر جاء ليحل محل الفكر الكنسى المدرسى المعروف باسم الفكر السكولاستى الذى استقر مع استقرار النظام البابوى فى روما فى الفترة بين عام ٦٠٠م حتى بزوغ عصر النهضة فى أوروبا فى القرن الثالث عشر تقريباً. وهو فكر تأثر بالغ للتأثر بفلسفة أرسطو التى افترشت وجود خالق للكون أطلت عليه المحرك الأول، مشبعة بذلك وجهها عن فلسفة أفلاطون رغم أنها فلسفة دينية فى جوهرها تذهب إلى أننا نعيش فى عالم من الظلال أى عالم من الزعم والأحلام وأن عالم المثل أى العالم الآخر هو العالم الحقيقى. ومن الواضح أن القرن السابع عشر جاء فى أعقاب الانهيار الكامل الذى أصاب النظام الإقطاعى السائد فى أوروبا فى القرون الوسطى حين سيطرت الكنيسة الكاثوليكية فى كثير من الأوقات على زمام الحكم ومقالبد الأمور. ويصف الباحثون فى القرن السابع عشر بأنه البداية الحقيقية لعصر العلم بالمفهوم الحديث. ولا غرو فقد سطع فيه علماء عمالقة أمثال العالم الكيمائى البارز روبرت بويل (١٦٢٧ - ١٦٩١) وإسحق



نويوتن (١٦٤٢ - ١٧٢٧) الذى أدت نظرياته فى الرياضيات والفيزياء إلى إشاعة ما يعرف بالنظرية الحتمية الميكانيكية للكون فى القرن السابع عشر، وبمفادها أن الإنسان يعيش فى كون تحكمه قوانين تشبه فى شدة إحكامها وانتظامها دقة عقارب الساعة، الأمر الذى يشير إلى وجود خالق للكون مثلما تشير الساعة إلى وجود صانع لها.

وسطعت كذلك فى القرن السابع عشر كوكبة من أعم الفلاسفة أمثال ديكارت (١٥٩٦ - ١٦٥٠) وتوماس هوبز (١٥٨٨ - ١٦٧٠) وسبينوزا (١٦٣٢ - ١٦٧٧) وياسكال (١٦٣٢ - ١٦٧٧) ولويسنتز (١٦٦٦ - ١٧١٦) وجون لوك (١٦٣٢ - ١٧٠٤) والفيلسوف والناقد الأدبى بيور بال (١٦٤٧ - ١٧٠٦) الذى أوقف عن العمل عام (١٦٩٢) بسبب آرائه العقلانية التى تركت فيما بعد أعمق الأثر فى الأنسكلوبيديين الفرنسيين فى القرن الثامن عشر أمثال ديدرو (١٧١٣ - ١٧٨٤) وكوندورسييه (١٧٤٣ - ١٧٩٤). والجدير بالذكر أن عدداً كبيراً من مفكرى وفلاسفة القرنين السادس والسابع عشر أمثال فرانسيس بيكون (١٥٦١ - ١٦٢٦) وجيسوردانو برونو (١٥٤٨ - ١٦٠٠) وديكارت وهوبز وتوماس براون (١٦٠٥ - ١٦٨٢) وجوزيف جلافسيل (١٦٣٦ - ١٦٨٠) وعالم الكيمياء روبرت بويل والشاعر جون ميلتون (١٦٠٨ - ١٦٧٤) لعبوا دوراً نشيطاً فى تقويض الفكر الكنسى المدرسى. وقد سبقهم إلى ذلك المفكر السياسى المعروف بكتابه «الأمير، ماكياڤلي (١٤٦٩ - ١٥٢٧) وإيرازموس (١٤٦٦ - ١٥٣٦) وتوماس مور (١٤٧٨ - ١٥٣٥) والقنان العالم ليوناردو دافنشى (١٤٥٢ - ١٥١٩). ناهيك عن الدور الواضح الذى لعبه الشكاك الكبير مونتاني (١٥٣٢ - ١٥٩٢) فى نسف أفكار السلف التقليدية.

وقد مهد أيضاً نفر من العقلانيين غير المشهورين الطريق إلى تقويض الأكتار السلفية أمثال بنوننازى (١٤٦٢ - ١٥٢٥) وجيرو لامو كردان (١٥٠١ - ١٥٧٦) وتشيزارى كرىمونتى (١٥٠٠ - ١٦٣١) ولويس فيليس (١٤٩٢ - ١٥٤٠) وبيير دى لارمى (١٥١٥ - ١٥٧٢) وبرندينو تليزيو (١٥٠٨ - ١٥٨٨) وتوماسز وكمانيل (١٥٦٨ - ١٦٣٩) وچاكوب بوهمى (١٥٧٥ - ١٦٢٤) ومن الخطأ أن نظن أن تقويض الفكر الكنسى المدرسى قاصر على التالبيين والمثسكين وحدهم؛ فقد أسهم البروتستانت وعلى رأسهم مارتن لوتر (١٤٨٣ - ١٥٤٦) بانشقاقهم على الكنيسة الكاثوليكية بصصيب وأقر فى هذا الصدد.

وسوف نلحى فيما يلى بتتبع الأثر. سواء صغر أم كبر - الذى تركه معظم هذا الحشد الهائل من الأساء فى نشر الكفر والإحاد فى الغرب عن قصد أو فى التمهيد له عن غير قصد - فهناك مفكرون يؤمنون بالله والمسيحية ممن جعلوا بأرائهم الجريئة المتحررة من الكفر والإحاد أمراً ممكناً.

وسوف نعرض بشكل مختصر لدعاة التحرر الفكرى الأوائل فى عصر النهضة الذين مهدوا لازدهار الفكر الليبرالى بوجه عام، ولكننا سوف نسلط قدر أكبر من الضوء بوجه خاص على الشخصيات التى تركت أثرها الواضح فى تقدم مسيرة الكفر والإحاد فى الغرب.

١ - بونيو نازى (١٤٦٢ - ١٥٢٥) :

يعتبر بونيو نازى واحداً من أشهر أساتذة بادوا بإيطاليا فى عصره.

وقد ألف كتاباً بعنوان «خلود النفس» (١٥١٦) أثار فيه خلودها. وذهب إلى أن أسطولاً من يلق بخلودها. ويرى بونيو نازى أن خلود النفس ليس خلوداً شخصياً ولكنه

خلود جماعى يمثل فى مشاركة الإنسان فى المعارف العقلية. ويحضى هذا الفكر فكرة العقاب والثواب فى الآخرة قائلاً: إن ربط الفضيلة بالثواب والردية بالعقاب فى الآخرة ينتقص من قيمة العمل الفاضل. فالإنسان الناصح يجب أن يسعى إلى فعل الخير كغاية فى حد ذاتها وأن يبدؤ الرذيلة لأنها مقبولة فى حد ذاتها بغض النظر عما قد ينتظر الإنسان من عقاب أو ثواب. والقول بغير هذا دليل على أن الإنسانية لم تتجاوز بعد مرحلة الطفولة فى معتقداتها الأخلاقية. والرأى عدده أن المشرعين هم الذين أخدروا فكرة خلود النفس وعقابها أو ثوابها فى الآخرة لزعزعة الناس عن فعل الشر. ومن الواضح أن مثل هذه النظرة تحطم الأساس الدينى والميتافيزيقي الذى تستند إليه قواعد الأخلاق. كما أنها محاولة لبداء الأخلاق الطبيعية المستقلة عن كل من الدين والفلسفة. وفحصاً عن ذلك أتى بونيو نازى ظلالاً من الشك على سلامة المعجزات فى كتابه «علل الظواهر الطبيعية العجيبة أو كتاب التعازيم» (١٥٥٦) الذى يقول فيه: «إن المعجزات لا تعدو أن تكون أحداثاً استثنائية تصاحب نشوء الأديان وتدل على قصور المعرفة الإنسانية التى عجزت عن فك طلاسم الكون وسبر غور الطبيعة، بل إنه ذهب فى كتابه «فى القدر والحرية وانتخاب الله للمخلوقات» (١٥٢٥) إلى أنه لا يمكن التوفيق بين الإيمان بوجود الله والعناية الإلهية وبين الإيمان فى الوقت ذاته بالحرية الإنسانية.

٢ - جيرو لامو كردانو (١٥٠١ - ١٥٧٦)

درس هذا المفكر الطب والرياضيات فى بادوا بإيطاليا ومزج مزجاً غريباً بين الأكتار المتحررة والإيمان بالسمسح والتنجيم والخزعبلات ذاهباً إلى أن نشأة الأديان

فى عصر العلم

وقوتها ومنعها وانتشارها فى أماكن معينة من العالم دون الأخرى يرجع إلى تأثير الجرم عليها. ويربط كروانو بين ولادة المسيح وحركة المشتري والشمس، كما أنه يشير إلى تأثير زحل فى الشريعة اليهودية. فضلاً عن أنه ذهب إلى وجود حياة غير مرئية فى جميع موجودات الطبيعة بما فى ذلك الجمام.

٣ - تشيزارى كريمونينى (١٥٥٠ - ١٦٣١)

اشتغل أساتذاً فى بادوا ونادى بقدم العالم مما يعنى إنكاره للخلق، كما أنه أنكر الخلود ووجود عناية إلهية.

٤ - بيير دى لارمى (١٥١٥ - ١٥٧٢)

هو فيلسوف فرنسى يعرف أحياناً باسم بتروس داموس لعب دوراً بارزاً فى القضاء على التفكير الكنسى المدرسى الذى اتخذ من منطق أرسطو للعلامه التى يستند إليها فى إثبات وجود الله. زعزع دى لارمى نفوذ الكنيسة الكاثوليكية عن طريق هجومه الشديد على أرسطو فى كتابين أحدهما بعنوان «أقوال أرسطو الواهمة» (١٥٣٦) الذى أتبعه بعد مرور سبعة أعوام بكتاب آخر عدوانه «الأخطاء الأرسطاطاليسية»، وأثار كلا الكتابين ثائرة المجلس النيابى الفرنسى، فطلب من الجامعة التى يشتغل فيها دى لارمى إعدالهما بتهمة الزيادة بالدين وتعريض الأمن العام للخطر وإفساد الشباب. وبعد عرض الأمر على الملك فرانسوا الأول أصدر مرسوماً بحرق الكتابين، ومعه من ممارسة التدريس بالجامعة. غير أن خلفه هنرى الثانى ألغى هذا المرسوم عام ١٥٥١ وسمح له بالتدريس فى الكوليج دى فرانس. وفى عام ١٥٦٢ اعتلى المنصب البروتستانى وأصبح واحداً من أتباع كالفين المعروف بشدة تشده الدينى.

وكما ذكرنا أسهم دى لارمى فى زعزعة الفكر الكنسى المدرسى عن طريق هجومه على منطق أرسطو الصورى القائم على التقياس.

٥ - برنر ديتو تليزيو (١٥٠٨ - ١٥٨٨)

درس تليزيو الفلسفة والرياضيات والطب الطبيعى فى كل من بادوا وروما فى إيطاليا وحظى بتقدير عظيم من جانب البابا يولس الرابع رغم أنه كان من أعداء الفلسفة الأرسطاطاليسية. وفى عام ١٥٦٦ أسس تليزيو جمعية علمية باسم أكاديمية تيليسيسيانا. تأثر هذا الرجل بالفلسفة الإغريقية وينسبها لبارميندس بوجه خاص وآمن إيماناً مطلقاً بالعلم الطبيعى القائم على المشاهدة والتجربة كما هو الحال عند الفيلسوف الإنجليزى المعروف فرانسيس بيكون وعدد كبير من العلماء فى عصر النهضة الأوروبية. وقد تعلم على يديه المفكر الدانيسه جيوردانو برونو، وت. هامبينا لا. والجدير بالذكر أن الكنيسة الكاثوليكية قامت بحظر معظم مؤلفاته فى عام ١٦٠٦.

٦ - تومازو كمبانيلا (١٥٦٨ - ١٦٣٩)

أصبح الفيلسوف الشاعر كمبانيلا أحد الرهبان الدومينيكان عام ١٥٨٢، وفى عام ١٥٩٠ أصدر أول عمل مهم له دافع فيه عن فلسفة تليزيو القائمة على العلم التجريبى. ذهب كمبانيلا إلى استحالة التوفيق بين فلسفة أرسطو والدين المسيحى. وكان هجومه على الفلسفة الأرسطاطاليسية سبباً فى شك الكنيسة الكاثوليكية فيه واستدعته محاكم التفتيش للملأ أمامها. وفى عام ١٦٠٣ حكم عليه بالسجن المؤبد بتهمة التآمر على الدولة والوقوف على الدين. ولكن أطلق سراحه فى عام ١٦٢٩ أى بعد فترة طويلة من السجن

تجاوزت سنّاً وعشرين سنة. ورغم ما لقيه فى السجن من تعذيب فقد ظل فى مسجته يداوم على القراءة والكتابة وقرض الشعر. وفى عام ١٦٣٤ يسر له البابا سبيل الهرب إلى فرنسا، فقد كان إيمانه بوجود الله شيئاً لا يرقى إليه الشك. وفى عام ١٦٢٢ أصدر كتاباً بعنوان «دفاع عن جانيلىو» دعا فيه الكنيسة إلى السماح بحرية البحث العلمى القائم على التجربة لأن مثل هذه الحرية لا تتعارض مع تعاليم الكتاب المقدس.

تنتمى فلسفة كمبانيلا إلى التقليدين الأفلاطونى والطورى. وأدت هذه الفلسفة التى تدع إلى أن إدراك الفرد لوجوده هو أساس الدرجة الإنسانية إلى ظهور مذهب ديكارى. والذى عدده أن أحسن دليل على وجود الله هو وعى الإنسان به، وتنهض فلسفة كمبانيلا على المزج بين يوتوبيا توماس مور وقسطنطين أفلاطون والتدين أوجسطين فقد دافع عن فكرة إنشاء يوتوبيا أو نظام اجتماعى على نسق جمهورية أفلاطون يتربع على قمته ويتخذ زمام الأمور فيه طبقة من الكهنة - الفلاسفة الذين يعملون لخصر هذا المجتمع سلطة البابا. وهكذا سعى كمبانيلا إلى إخضاع السياسة للأخلاق والدين.

٧ - جاكوب بوهمى (١٥٧٥ - ١٦٢٤)

كان جاكوب بوهمى إسكافياً يلتم العلم فى المدارس ورجلاً ورعاً ومحتسباً يدعو إلى التصوف والاعتقاد بالله. وتمكن بوهمى بجهده أن يتوفر على تعلم الفلسفة والطبيعة. والفلك بجانب اهتمامه الشديد بدراسة الكتب القديمة. وانتشل انشغالا كبيراً بمسألة وجود الشر فى العالم وصعوبة التوفيق بين هذا الشر والإيمان بوجود الله: وهده تفكيره إلى أن الشر أزل إلى أصول فى الكون وآمن بفرع من المانية يصارع فيها الخير والشر والور والطلام والنديم والجحيم. ولكن

الفلسفة تدلل على وجود الله الذى تصفه بالمحرك الأول، ولو أن جاليليو لم يخالف موقف الكاثوليكين السابقين عليه لما تقدم العلم فى عصر النهضة.

والجدير بالذكر أن الأحزاب السياسية فى أوروبا لم تظهر إلا مع ظهور الديمقراطية والليبرالية فى القرن السابع عشر. ومن الساب أن ازدهار الحرية فى ذلك القرن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بازدهار طبقة من غلاة المتشددين والمتزمين تعرف باسم الطائفة البيوريتانية التى تعرضت لتكديس الدولة بها ولهذا درجت هذه الطائفة البيوريتانية إلى الشك فى نوايا الدولة وارتابت فى تدخلها فى شئون الأفراد. ومن ثم وقفت بكل قوتها فى وجه تدخلها ودافعت بشدة عن ضرورة التسامح والملاحة حرية العقيدة والرأى. ونذكر فى هذا الصدد أن شاعر إنجلترا البيوريتانى الكبير ميلتون تصوت على عام ١٦٤٤ للدفاع المجيد عن حرية الصحافة فى كتيب نشره بعنوان «الأبواب مفتوحة» وأدى إفراط طبقة البيوريتانيين فى التأكيد على حرية الفرد إلى تشجيع الفكر البورجوازي بطريقة سافرة. فقد آمنت هذه الطائفة بضرورة اعتماد الإنسان على جهده الفردى اعتماداً كاملاً لتحقيق الثراء فى الحياة الدنيا، إلى حد أنها - وهى الجماعة الدينية المتحمسة - اعتبرت النجاس الفادى معياراً لرضاء الله على الفرد. ودفعهم هذا الاعتقاد إلى انصراف طائفة البيوريتانيين إلى الاشتغال بالتجارة والصناعة. والجدير بالذكر أن هذه الروح الفردية شاعت فى هولندا وبدرجة أقل فى إنجلترا للتقلد بعد ذلك إلى منظم أرجاء القارة الأوروبية بدرجات متفاوتة. وقد حفزت هذه الروح الفردية أصحابها إلى بناء الإمبراطورية البريطانية فى الداخل وبناء الإمبراطوريات الاستعمارية فى الخارج. فلا غرو إذا رأينا تنامي الاستعمار الأوروبى فى

حركات فاشية ونازية وشيوعية اعتبرت الديمقراطية وحرية الفرد أعدائهم.

والفردية هى السمة التى تميزت بها الليبرالية عن النظام الإقطاعى القديم. هذه الفردية شىء جديد لم يكن لها وجود فى ظل المذهب الكاثوليكي الذى وحد بين جميع الأقطار الأوروبية فى كيان واحد دأب على النظر إلى الفرد باعتباره عضواً فى الأمة المسيحية. ومعنى ذلك أنه قدم مصلحة الجماعة على مصلحة الفرد. وبمجيء عصر النهضة وانتشار الفكر الليبرالى اخفنت هذه النظرة الجماعية وبدأت الطبقة البورجوازية الصاعدة ترى فى مصلحة الفرد تحقيقاً لمصلحة الجماعة. وبسبب انتشار التعليم بين أبناء الطبقة البورجوازية ذاعت الصحف كما ذاعت كلمة هذه الطبقة المطالبة بالمشاركة بالرأى فى قضايا المجتمع. والفردية البورجوازية التى ظهرت فى عصر النهضة الأوروبية عدة أشكال، فهناك الفردية الاقتصادية والسياسية التى سوف نعرض لهما عدد الحديث عن الفلسفة الراديكاليين الإنجليز. ويربط برتراند راسل بين التقدم العلمى الذى ظهر فى عصر النهضة الأوروبية وبين ازدهار الفردية فيقول: «إن هذه الفردية تسالت إلى الفلسفة والعلم نفسه، فالفيلسوف ديكارت مثلاً يقدم اليقين فى مجال المعرفة على أساس إدراك الفرد لوجوده كما يتمثل فى مقولة ديكارت الشهيرة: «أنا أفكر إذن أنا موجود». ويضيف راسل إلى ذلك قوله إن العلم فى عصر النهضة لم يكن ليحرز أى تقدم لولا رفض العلماء والمكتشفين آنذاك الخضوع لأفكار السلف السائدة ولولا إصرارهم على اتخاذ مواقف مستقلة عنهم. وتتمثل هذه النزعة إلى التفكير المستقل فى رفض المفكرين فى عصر النهضة لفلسفة أرسطو التى تبنتها الكنييسة الكاثوليكية لأن هذه

قلب الله ينجح فى محق الشر الذى يسعى عن طريق الكثرة إلى تفتيت الوحدة والانسجام الذى يجمع بين مختلف الموجودات.

وقيل أن تعرض لوكية العلماء والفلاسفة والمفكرين الأكثر نفوذاً وأهمية فى عصر النهضة الذين مهدوا السبيل لترسيخ الفكر الليبرالى فى القرن السابع عشر يجدر بنا أن نؤكد أن الليبرالية الأوروبية نشأت على يد الطبقة المتوسطة فى بلدين هما إنجلترا وهولندا وأنها كانت أرسخ قدمًا فى هولندا منها فى إنجلترا، ثم مالبت أن امتدت إلى جميع أرجاء القارة الأوروبية. ولها يرجع السبب فى اندلاع الثورة الفرنسية فى نهاية القرن الثامن عشر. ولم يكن من الممكن لليبرالية أن تنشا لولا دعوة البروتستانتية التى اعتنقتها الطبقة الوسطى إلى التسامح ونبذ التعصب الدينى فقد أعقبوا الحروب الدينية سخفاً ما بعده سخف وجور علة فى سبيل الرواج التجارى والصناعى الذى أعجبوه ركيزة التقدم الاجتماعى والاقتصادى. فقد أعلى البروتستانت من شأن الشروات التى يحققها أفرادهم بجهدهم وكفاحهم. ولكن هذا لا يعنى أن البروتستانتية احتفظت بروح التسامح على طول الخط. فبعد أن نجحت فى إسقاط النظام الكنسى القديم وأخمدت بشرة الظفر والنصر تحولت بعض الأقسام البروتستانتية المتطرفة إلى فئات متناحرة ومنغلقة الفكر مثلما حدث فى حالة أتباع مذهب كالفين وكذلك فى حالة الراضين لمعمودية الأطفال. أى أن بعض الملل البروتستانتية أظهرت صيفاً شديداً فى الأفق يتعارض مع رحابة صدر وبساحة رواد الليبرالية الأوائل. ومع هذا فإن الاتجاه العام اسم بخلية الديار الليبرالية الذى أشده ساعدته وظل يسود الحياة الأوروبية حتى مطلع القرن العشرين حين ظهرت فى العقود الأولى منه

«ونعسانا، إلى أفكار تفوح منها رائحة الاشتراكية. وبعد أن تصافر جميع البيوريتانيين بمخطف أجهلهم في القضاء على السلطان المطلق الذي ضمت به الملك والكنيسة بدأت النزاعات والانشقاقات تدب بينهم الأمر الذي أدى في نهاية الأمر إلى زوال حكمهم. وكان أحد أسباب النزاع الرئيسية أن الأثرياء من البيوريتانيين أحسوا بالخطر يهددهم من جراء دعوة البيوريتانيين الراديكاليين إلى القضاء على فكرة الملكية الفردية وتبنيهم الملكية العامة للأرض والإنتاج الزراعي، فضلاً عن خوف هؤلاء الأثرياء من تمسك طائفة الكويكرز المفرط وتعاظمهم الشديد مع الفقراء والمحتاجين، ومما أزعجهم أن شعوراً غامضاً اجتاحت البيوريتانيين الأثرياء بأن إنجلترا تقف على أعتاب ثورة اجتماعية فقد قام البرلمان الإنجليزي لإدريها باستدعاء الملك تشارلس الثاني من مناهة ليحولي حكم البلاد. واستوعب تشارلس الثاني الدرس وعرف أن أيام الملكية المطلقة قد ولت ولتقمت. ومن ثم اتجهج سياسة معتدلة تقوم على الحلول الوسطى والتوفيق بين الطبقات كافة التي تستأثر بمصادر الثروة سواء كانت هذه المصادر مستمدة من التجارة أو الصناعة أو ملكية الأرض وحدث تغير ملموس في موقف البيوريتانيين الأثرياء من الدور الذي يلعبه البرلمان البريطاني في الحياة العامة. ففي بداية القرن السابع عشر وضع البيوريتانيون كل ألهم في تسخير البرلمان للمطالبة بحق الأفراد في الشراء دون قرض قيود تكبل نشاطهم أو تحد من ثرائهم. ولكنهم ما لبثوا أن أدركوا أنهم يحصون البرلمان سلطاناً يعجزون في كثير من الحالات عن توجيهه على نحو ما يرغبون كما أدركوا أن هناك داخل الحركة البيوريتانية نفسها اتجاهات ثورية تسعى إلى تغيير البناء الاجتماعي من

الله بومن ناحية أخرى حمل البيوريتانيون الفقراء مسؤولية فقرهم متهمين إياهم بالتكاسل والتسبب والانحلال. وأما بأن الله يزيد من الفقراء عدم التذمر والخضوع للمشيئة الإلهية.

قلنا إن طائفة البيوريتانيين لم تتر في الدولة إلا أداة للتقسر والاضطهاد ومن ثم سعت إلى تقويض سلطة الملوك وتدعيم سلطة البرلمان. وكانت الكنيسة الإنجليزية التقليدية توارز الملكية لمنع انتشار الروح البيوريتانية المتذمرة وانتهى الصراع بين الملكيين والبيوريتانيين بزعامة أوليفر كرومويل إلى اندلاع حرب أهلية منيوس انتهت بالإطاحة بالملك تشارلس الأول وإعدامه عام ١٦٤٩ ولكن هذا النصر لم يدم طويلاً فقد استجملت الطعاعات الموالية الملكية قوتها وتمكنت من إعادة النظام الملكي إلى إنجلترا عام ١٦٦٦ وساعد على هذا طبيعة الحال أن عدداً كبيراً من البيوريتانيين لم يكونوا ثوريين بمعنى الكلمة بل كان شاغلهم الشاغل تقييد سلطة الملك تشارلس الأول وتقليم أظفارهم دون أن يرغبوا في استئصال النظام الملكي أو إعليه.

ويبقى هارولد لاسكي في كتابه ظهور الليبرالية الأوروبية (١٩٣٦) مشوفاً على الاتجاهات المختلفة التي احتوتها الحركة البيوريتانية الإنجليزية التي أملاحت بالملك تشارلس الأول عن طريق البرلمان فيقول: «إنه من الخطأ أن نظن أن جميع المعارضين للنظام الملكي من الطائفة البيوريتانية كانوا يبدلون معتقدات سياسية واجتماعية واحدة. فه. كرومويل، أراد أن تتولى الطبقات الثرية تسيير دفة الدولة. وعلى العكس من ذلك كان «المولرون، يمثل مصالح البيورجوازية الصغيرة من سكان المدن التي اعتبرت الرأسمالية التكبير محنة لا تقل في خطرهما عن الملك ورجال الأكليروس في حين دعوا

تلك الفترة. ورغم أن فرنسا وإنجلترا مرّتا بالتطور نفسه فإن هناك اختلافاً في ظروفهما التاريخية أدى إلى سرعة انهيار النظام الإقطاعي في إنجلترا أمام محارل النظام البيورجوازي الجديد، في حين أن فرنسا كانت أبداً في تحولها من النظام الإقطاعي إلى النظام الرأسمالي. وفي ظل هذا النظام الرأسمالي سعت الطبقة البيورجوازية إلى تقييد سلطة الملوك عن طريق استئصال المجالس الدبابة لقوانين تمنعهم من التحكم في ميزانية الدولة أو السيطرة على قواتها المسلحة مثلاً حدث في إنجلترا حيث طالبت الطبقة البيورجوازية أيضاً بعدم جواز محاكمة أي متهم دون وجود جسم الجريمة التي ارتكبها وإعادة تشكيل البرلمان بصفة دورية كل ثلاث سنوات. وفي القرن السابع عشر ظهرت الأحزاب السياسية التي تعبر عن مصالح الطبقة البيورجوازية الجديدة داعية إلى توفير الحرية الدينية وإقامة نظام قضائي مستقل عن السلطة التنفيذية وسيطرة المجالس التشريعية المنتخبة على ميزانية الجيش. وتم تنفيذ هذه الإصلاحات في إنجلترا بالفعل وبذلك أصبحت البيورجوازية الإنجليزية أمة على نفسها من اضطهاد الدولة أو الكنيسة لها. وهكذا صارت الطبقة البيورجوازية الإنجليزية سيدة مصيرها وبمسك بزمام المبادرة. وعندما تأكدت طبقة الأرستقراط أن أصحاب الأرض في إنجلترا من انحصار طبقة للتجار والصناع لم تجد بداً من التحالف معها. ورغم أن الحريات الدستورية التي حققها الطبقة البيورجوازية تمثل خطوة مهمة على طريق التقدم الإنساني فإنها عجزت عن صيانة مصالح الطبقة العاملة أو البروليتاريا. الأمر الذي أدى فيما بعد إلى ظهور الفلسفة الماركسية، والفريق أن الطبقة البيوريتانية - وهي طبقة تؤمن بالتقشد في الدين - ذهبت إلى أن فقر الطبقة العاملة يرجع إلى مشيئة

مكنا . والجدير بالذكر أن نفركم منهم أسماء إلى المسيحية عن قصد أو غير قصد.

وفيما يلي نبذة عن مشاهير رواد العلم والتنوير في القرن السادس عشر الذين ثرد بعضهم على المفاهيم المسيحية السائدة في وقتهم.

١ - نيقولاس كوبرنيكوس (١٤٧٣-١٥٤٣)

كان كوبرنيكوس - وهو رجل بولندي - رجل دين لا يرقى الشك في إيمانه بالمسيحية ويعتبر كوبرنيكوس مؤسس علم الفلك الحديث رغم ما شاب نظرياته الفلكية من مطالب . فضلا عن أنه درس الطب والفلسفة والقانون، وتوصل كوبرنيكوس في مطلع حياته إلى نظرية مفادها أن الشمس هي مركز الكون، وأن الأرض تدور حولها على عكس ما سبق أن ذهب إليه الفلك البطلمي من أن الأرض مركز الكون وأن الشمس تدور حولها . وقد رافقت هذه النظرية البطلمية الخاطئة للكون الكاثوليكية وساقطها كدليل على تكريم الله للإنسان بأن جعله وجعل الأرض التي يعيش عليها مركز الكون . واقتنع كوبرنيكوس أن الأرض ليست ثابتة، وأن لها دورتين دورة يومية وأخرى سنوية حول الشمس . ويبدو أن كوبرنيكوس احتفظ بهذه الآراء الدورية من الناحية الفلكية لنفسه خوفاً من أن يثير عليه حق الكنيسة . ولكنه ختم حياته بأن ضمنها في أهم أعماله وهو كتاب بعنوان «دوران الأجرام السماوية» الذي تعد أن يوجه نثره على عام وفاته في ١٥٤٣ وقد كتب صديقه أوسياندر مقدمة الكتاب ذهب فيها إلى أن نظرية كوبرنيكوس مجرد افتراض . وقد أعدى كوبرنيكوس كتابه إلى البابا . والغريب أن الكنيسة لم تجد فيه علة حتى جاء خلفه جاليليو فذهبته إلى ماتضمنته أفكار كوبرنيكوس من أخطار، الأمر الذي يدل

إلحاق الهزيمة العسكرية بالملك على يدى كرومويل وإسلاء الشروط عليه . ورغم أن الجناح العسكري المستقل كان يمثل الأقلية في البرلمان فإنه نجح في تركيز السلطة في يديه وإخضاع الملك لمشيطته وإخراش معارضتهم من الطائفة البرسبترية المعتدلة . وهكذا تحول المطالب بالحرية كرومويل معتمداً على القوة العسكرية إلى طاغية يحكم البلاد بالحديد والدار ضارباً عرض الحائط بأمال أعضاء البرلمان في حياة دستورية كريمة .

قلنا إن تشارلس الثاني استوعب الدرس الذي تلقاه سلفه المخور تشارلس الأول وأنه استجاب لمطالب البرلمان من أجل السيطرة على الميزانية والجيش إلى جانب عدد من التنازلات الأخرى مثل إلغاء حق الملك في فرض الضرائب والأمر بالقبض التسعفي على المواطنين . ولكن الملك جيمس الثاني الذي تولى الحكم بعد تشارلس الثاني تصرف بنفس صنف وحماقة الملك تشارلس الأول الأمر الذي حدا بالبرلمان إلى التخلص منه فقد تحالفت الطبقة الأرستقراطية مع رجال الأعمال من الطبقة البرجوازية في الإطاحة به بملتهى اليسر ودون إطلاق رصاصات واحدة . وخلفه ملك آخر من أصل مولدندي هو جيمس الثاني لم يساعد على انتعاش التجارة فحسب بل أصدر مرسوماً بالغ الأهمية ينص على التسامح الديني بشكل حاسم ونهائي ويعتبر قانون أمر مرسوم الصادر في عهد جيمس الثاني علامة بارزة في طريق الحرية والديمقراطية والليبرالية بالرغم مما يبيح من شوائب مثل فرض بعض القيود على الكاثوليك ومال مسيحية أخرى . وفيما يلي نبذة عن أبرز رواد عصر النهضة الأوروبية الذين مهدوا لمجيء مثل هذه الليبرالية وجعلوا هذا التسامح الديني أمراً

أساسه وإلى تحجيم سلطة الطبقة البرجوازية الشريفة . ويذكر لنا هارولد لاسكي في هذا الشأن أن إنجلترا في القرن السابع عشر شامت ثورتين وليس ثورة واحدة . ثورة كرومويل التي نجحت في تقليم أطراف الملك والكنيسة وفي تحقيق الحرية الدينية التي وضعت حداً للصراعات الدينية الدامية . وثورة أخرى اجتماعية فاضلة أخفقت في التخلص من الفقر الذي تعاني منه الطبقة الكادحة ويرجع السبب في إخفاق هذه الثورة الثانية إلى قلة أعداد أصحابها وضعف تنظيماتهم وعدم بلوغ هذه التنظيمات النضج الكافي وتبين لخبية هذا الجناح البروريتاني الذائر أن ثورة زعيمهم كرومويل استندت لقانونين لا قانوناً واحداً؛ قانون للأغنياء وآخر للفقرء وأنها استأصلت بعض المظالم الاجتماعية لتحدث مظالم اجتماعية أسوأ وأصل سيلاً . ويشرح لنا برتراند راسل الصراع الذي حدث في صفوف البروريتانيين داخل البرلمان المتمرد على سلطة الملك فيقول: «إن البرلمان، الذي يسيطر عليه البروريتانيون، انقسم على ذاته إلى فريقين دينيين هما فريق البرسبتريين وفريق المستقلين» . ودعا الفريق الأول إلى أن تكون للدولة كنيسة بدون رئاسة دينية تتمثل في الأساقفة . ورغم أن المستقلين راق لهم طلب البرسبتريين بإلغاء نظام الأساقفة فإنهم رأوا أنه يحق لكل جماعة مسيحية أن تختار النظام اللاهوتي الذي يجدها . وكانت طائفة البرسبتريين أكثر اعتدالاً في آرائهم السياسية، وفي معارضة الملك من طائفة المستقلين بسبب انتماء الطائفة الأولى إلى طبقة اجتماعية أرقى . ومن ثم كانوا أميل إلى الاتفاق مع الملك المخور بعد أن استشعروا استعداده للمهادنة . ولكن المستقلين الذين يمثلون الجناح العسكري في البرلمان البروريتاني المذاري للملك، فقد نجح في

٣ - جاليليو (١٥٦٤-١٦٤٢)

جاليليو عالم إيطالي درس الطب والفلسفة والرياضيات والفلك إلى جانب شغفه باليونانية وللاتينية والشعر والموسيقى والرسم. درس جاليليو في دير فالومبروزا بالقرب من فلورنسا ولكنه عجز عن استكمال دراسته الجامعية بسبب فقره. وله الفضل في ترسيخ المنهج العلمي وبناء النظرية الآلية التي تذهب إلى أن حركة الطبيعة والكون تحكمها مجموعة من القوانين ورغم أهمية مكتشفاته الفلكية فإن إنجازاته العلمية الرائعة يكمن في أنه أول من اكتشف قوانين الديناميكا عن طريق دراسته لحركة سقوط الأجسام. هاجم جاليليو المنطق الصوري الأرسطاليسى ورأى أن العلم ينبغي أن يكون تجريبيًا. وفي عام ١٦٠٩ تمكن من صنع التلسكوب وشاهد من خلاله جبال القمر ووديانه. وأقمار المشتري الأربعة. ومن ملجزات جاليليو الفلكية أنه اكتشف كلف الشمس فاستنتج من حركة الكلف على قرص الشمس أن الشمس ليست ثابتة بل إنها تدور حول نفسها. وعندما ذهب جاليليو إلى روما رحب به البابا بولس الخامس وأكرم وفادته كما احتفى به فكتير المعهد الروماني. غير أن الكنيسة الكاثوليكية ما لبثت أن أشاحت بوجهها عنه عندما نشر أحد علماء فلورنسا كتابًا ينهم فيه جاليليو (الذي جاهر بإيمانه بآراء كوبرنيكوس) بالمرور على الدين. فقام جاليليو بالرد عليه في ٢١ ديسمبر ١٦١٢ برسالة وجهها إلى راهب وعالم كلف بتدريس اسمه كاستيل كان يدرس الرياضيات بجامعة بيثا ويؤمن بدوران الأرض. وسعى جاليليو في رسالته إلى التخليد على عدم وجود أي تعارض بين نظرياته وبين النصوص الدينية مستشهدًا في ذلك بآيات من الكتاب المقدس. وعقب نصحه أصدقائه من رجال الدين أن يمتنع عن اللزج بنفسه في أمور اللاهوت والتفسير وأن يقتصر

على أن الكنيسة الكاثوليكية كانت أكثر تسامحًا وقت كوبرنيكوس عن وقت جاليليو. وفكرة وجود الشمس في مركز الكون ليست جديدة فقد نادى بها أريستارخوس في عهد الإغريق. ورغم إيمان كوبرنيكوس المخلص والأكيد بالمذهب الكاثوليكي فقد كان لنظريته فيما بعد أثر مدمر على اللاهوت المسيحي الذي ذهب إلى أن الله اختص الإنسان باهتمامه ورعايته دون سائر المخلوقات فوضع في مركز الكون.

٢ - كبلر (١٥٧١-١٦٣٠)

درس كبلر الذي ينحدر من أصل ألماني الفلسفة واللاهوت والرياضيات في المدرسة الأكاديمية بونينجن بألمانيا. وكان من أوائل المؤيدين بنظرية كوبرنيكوس. ذهب كبلر إلى أنه من الخطأ أن نعتقد أن الكواكب السيارة تدور في حركة دائرية كما كان الفلكيون السابقون يعتقدون منذ عهد الإغريق استنادًا إلى أن الأجرام السماوية كاملة فلا بد أنها تتحرك في شكل كامل. وبما أن الدائرة من الناحية الجمالية والهندسية هي أكمل شكل فلابد أن تكون حركة الكواكب دائرية. ولكن كبلر الذي توصل إلى بعض القوانين التي تحكم حركة الأجرام السماوية رفض الاعتقاد بصحة هذا الرأي ورأى أن الأجرام السماوية تتحرك في مدارات بيضوية وأن الكواكب لا تسير بالسرعة نفسها أثناء دورانها حول الشمس فهي تسير بسرعة أكبر عند اقترابها منها وتخف من سرعتها عند ابتعادها عنها. سعى كبلر، في أحد مؤلفاته إلى التوفيق بين نظرية كوبرنيكوس والكتاب المقدس. ولأنه كان بروتستانتيًا فإنه عرض كتابه على أساتذة اللاهوت بجامعة توبنجن البروتستانتية فلم يسمحوا له بنشر هذا الرأي التوفيقى وقاموا بحرقه من الكتاب الذي ظهر عام ١٥٩٦ فضلًا عن أن البروتستانت منعوه أيضًا من نشر تقرير مفصل عن مذهب سبق ظهوره في العام السابق.

على التخليد على صحة نظرياته الفلكية. ولكنه لم يكتف بهذا النصيحة ونشر تفسيرًا جديدًا لبعض آيات الكتاب المقدس. فأصدر إليه ديوان التفتيش في ٢٥ فبراير ١٦١٦ أمرًا بالكتب عن الجهر برأيه. ووعد جاليليو بالاستئصال لهذا الأمر. ويبدو أن خوفه من تكتيل محاكم التفتيش به جعله يقطع على نفسه العهد. باستناده عن الجهر بآرائه ولكن حبه للحقيقة كان يطلبه ويدفعه إلى الحث بوعده.

وفي عام ١٦٣٢ نشر جاليليو كتابه المشهور حوارًا تناقض فيه خلال أربعة أيام متتالية أهم نظريتين في العالم. تكلف البابا لجنة تتولى فحص هذا الكتاب، واستدعاء ديوان التفتيش للمثل أمامه فاعتذر باعتلال صحته. وعندما مثل جاليليو أمام المحققين في روما. بعد انقضاء بضعة أشهر. سأل هؤلاء المحققون إذا كان يؤمن بالملك البطلميسى الذي تتبعه الكنيسة الكاثوليكية قرر كذبًا أنه يؤمن به. ويبدو أن المحققين استنصروا كذبه فطلبوا إليه أن يوقع على وثيقة ينكر فيها قوله بدوران الأرض. ولم يتردد جاليليو في الإنكار ووقع على صيغته وهو جاثٍ على ركبتيه. ويقال هو ليس بالأمير المؤكد أنه بعد اضطرابه إلى الإنكار خرج من محكمة التفتيش وهو يتمتم قائلًا: ولكنّها تدور، هاجم جاليليو المنطق الأرسطاليسى الذي يتجاهل أهمية العلم التجريبية، وعندما رأت محكمة التفتيش أن لا يكف عن الترويج لآراء كوبرنيكوس الفلكية رغم أنها فرضت الحظر عليها زجبت به في السجن لمدة بضعة أشهر، ولكنها ما لبثت أن أفرجت عنه، وسمحت له بالسفر إلى فلورنسا. وعند وفاته دفن في كنيسة سانتا كروتشي.

٤ - جيورادانو برونو (١٥٤٨ - ١٦٠٠)

ولد جيورادانو برونو في بلدة نولا بالقرب من نابولي في جنوب إيطاليا وفي

الخامسة عشرة الحق بأحد الأديرة حيث توفر على دراسة الفلسفة ونظرية كوبرنيكوس الفلكية التي آمن بجانب منها واعترض على جانبها الآخر. ولم ترض بضع سدوات على دخول الدير حتى ظهرت عليه بوادر الشك في صحة الدين وهو في نحو الثامنة عشرة من عمره. ولما ارتابت الكنيسة في أمره اضطر إلى الفرار من الدير والانتقال بين المدن الإيطالية ليكتسب قوته من التدريس. ثم سافر إلى فرنسا حيث ضاق ذرعاً بالتعصب الديني فيها. فغادره إلى جنيف بسويسرا ثم إنجلترا وألمانيا حيث كان يطمح إلى التدريس بإحدى الجامعات الألمانية، وكان إيمان برونو بأراه كوبرنيكوس الفلكية واحداً من أهم أسباب نفور الناس منه. وشاء حظ برونو العائر أن يلقى دعوة من شاب أرستقراطي إيطالي اسمه مورسيتيجو ليتولى تدريسه ويقف معه في قصره بالبنديقية. ولكن هذا الشاب الغادر وشى به إلى محاكم التفتيش متمهاً إياه بالكفر والزندقية. ويمكننا أن نتبين طبيعة هذه الاتهامات في خطاب الرضاية الذي أرسله مورسيتيجو بتاريخ ٢٣ مايو ١٥٩٢ إلى الكاهن المسئول عن محكمة التفتيش في البندقية وفيما يلي نص هذا الخطاب:

«الأب الجليل والسيد المجلد:

فإني جيواني مورسيتيجو ابن كلاريسيمو أجد نفسي مضطراً بوازع من ضميري وإيحاء من أب اعتراني إلى تبليغ أبوتكم الجليل عن چیزو داتو برونو من بلدة نولا الذي سمعته يقول في عدة مناسبات أثناء أحاديثه معي في بيتي أن الكاثوليك يجدفون عندما يقولون بتحويل الخبز في المذابة إلى جسد المسيح، وأنه يعترض على القداس ويرى أن جميع الأديان عاجزة عن إقناعه وأن يسوع المسيح دجال لجأ إلى الحيل لخداع الناس وأغلب الظن أنه توقع لنفسه

مينة تشبه مينة المجرمين فضلاً عن أنه ينكر وجود الأقانيم الثلاثة في الذات الإلهية.. ويذهب إلى أن العالم أبدى وأن هناك عدداً لا نهائياً من العوالم. وأن الله لا يكف عن خلق أعداد لا نهائية من هذه العوالم لأنه يريد المزيد منها. وأن المسيح أتى بمعجزات تبدو في ظاهرها طيبة وأنه ساحر «شأن الرسل».

وأيضاً ذهب برونو إلى أن العالم أبدى وأن الروح تنقل من جسد إلى جسد وأن السحر شيء جيد ولا غبار عليه، وأن الروح القدس هي روح العالم، وأن هذا ما قصد إليه موسى عندما قال إن روح الله تحركت فوق وجه الماء. ورغم اقتناع برونو بنظرية كوبرنيكوس الفلكية فإنه أدخل عليها تغييرات جوهرية مفادها أن أرسطو وكوبرنيكوس يخطآن عندما يظنان أن الكون محدود. واستطاع برونو بخياله المتحاجج الرواد أن يصل إلى حقيقة مذهلة رغم بساطتها لتخلص في أن عدداً لا يحصى ولا يعد من الأجرام يتحرك في الكون وأن عدداً لا يحصى ولا يعد من الكواكب يدور حول عدد لا نهائي من الشمس كما أن الكواكب تتكون من المادة نفسها التي تتكون منها الأرض. ومن ثم نحن نخطئ إذا تصورنا أننا الوحيدون الذين نسكن هذا الكون. والإنسان في نظر برونو لا يعدو أن يكون نملة أو ذرة رمل في هذا الكون اللانهائي. وهو يرى أن هناك كائنات حية تسكن الكواكب الأخرى. هذه الكائنات قد تكون أفضل منا وقد تكون أسوأ منا. وكذلك ذهب برونو إلى أن الكون وحدة واحدة وكل لا يتجزأ لا فرق فيه بين الخالق والمخلوق وبين الله والوجودات. فإله هو مجموع ما في الكون وهو حال بانسجام واتساق في كل أجزائه. والكون يتسم بالكمال لأنه حياة الله. ويعرف هذا المذهب بـ Pantheism ومن ثم فغاية الفلسفة الكثف عما في الكون من

انسجام وأفضل طريق لعبادة الله هو إيمان النظر في الطبيعة والكون. وهذه نظرة تصوفية واضحة.

نعود إلى حكاية وشاية مورسيتيجو ببرونو فنقول إن مورسيتيجو قام بحبس أسأذه في إحدى غرف القصر كي يمنعه من الهرب حتى يتصرف رجال الكنيسة في البنديقية على النحو الذي يريدون. وألقت السلطات الكنسية في البنديقية القبض عليه عام ١٥٩٢ للتحقيق معه فلم يجد برونو غرضاً في التراجع وإنكار همة الهرطقة الموجهة ضده. وفي إنكاره جذاً على ركبتيه مخاضاً المحققين معه: «إني بكل انتضاع أطلب من الله ومن قدساتكم مغفرة الأخطاء التي ارتكبتها والتي أفق بسببها أمامكم للتكفير عنها حسبما تمكنون به وترونه نافعاً لي من الناحية الروحية. بل إنني أتوسل إليكم أن توقعوا أقصى عقوبة علي حتى لا أدنس رداء الكهوت المقدس الذي أرتديه. وإذا شاء الله وشأت قدساتكم إظهار الرحمة نحوي والسماح لي بأن أعيش فإني أقطع على نفسي عهداً بإصلاح حياتي إصلاحاً كبيراً أكثر به بالمزيد من التعلم عن الفضيلة التي تسببت فيها».

غير أن هذا الدم تبدد بعد مرور ثمانية أعوام عندما استدعته محكمة التفتيش في روما للمثول أمامها. ورغم أن قضاة رجال الدين في روما حكموا بإدانته فقد أعطوه مهلة ثمانية يوماً له لتوب ويري، ولكنه ضيع هذه الفرصة وهو يتلاعب بهم ويرئيسهم فهر تارة يبدل الرجوع إلى حظيرة العقيدة الكاثوليكية وتارة أخرى يحدث بوعده. وبدا من الواضح أنه يهزأ بهم. وضاق الكرادلة المعقنون به ذرعاً فاجتمعوا مع المسئولين المدنيين في روما وأرغموه على الركوع ليستمع إلى الحكم الصادر ضده. ونزعوا عنه رداء الكهوت وطردوه

فى عصر العلم

قد يظن المرء أن ماكياڤيلى سعى بآرائه هذه إلى القضاء على الدين، ولكن العكس هو الصحيح، فقد أكد على ضرورة احتفاظ الدولة بالدين وأهمية الدور الذى يلعبه فيها حتى إذا كان هذا الدين باطلاً، فالدين - بغض النظر عن سلامته أو إيمان رجال الدولة به - هو الوسيلة البراجماتية والعملية لإقامة نظام اجتماعى متماسك ومحكم البناء.

٧ - إيرازموس (١٤٦٩ - ١٥٣٦)

لم يكن فيلسوفاً بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة، ولكنه ترك أعظم الأثر فى الفكر الأوروبى فى زمانه، ورغب إيمانه بالدين بدا كما لو كان كافراً بسبب فِرط ضراوة هجومه على الكنيسة الكاثوليكية. ولد إيرازموس فى مدينة روتردام بهولندا، وهو ابن غير شرعى أنجبه قسيس على قدر من العلم ويعرف اللغة اليونانية القديمة التى توفر إيرازموس نفسه على تعلمها فى قابل أيامه. وعندما توفي والده تولى مدرس وآخرون الوصاية على الصبى، ولكنهم لم يكونوا أملاء على الأمور التى تركها له والده، ورغبة منهم فى التخلص من الصبى زلوا له الالتحاق كراهب بدير فى بلدة ستير الهولندية، ولكن إيرازموس فيما بعد لم يندم قهراً على شيء فى حياته قدر ندمه على دخول الدير. ارتبط إيرازموس بصداقة حميمة مع السير توماس مور واجتهدا سوياً مارسهما الجهد فى ترسيخ المذهب الإنسانى الذى يدعو إلى عدم اكتفاء الإنسان بالحياة الأخرى وضروية الارتقاء بنفسه وأحواله فى أمور الدنيا، اتقن إيرازموس اللغة اللاتينية إتقاناً قل أن نجد له نظيراً بين جميع دارسى الكلاسيكيات، ترك إيرازموس بصماته الواضحة على عصر النهضة وامتد به العمر ليشهد عصر الإصلاح الدينى ودعوة مارتن لوثر إلى هذا الإصلاح وكان أمه لا أن يحطم الكنيسة الكاثوليكية بل إن يقيتها من الشوائب العالقة

ألقت القبض عليه بتهمة التآمر على عائلة المديسين وزج به فى السجن عندما استولت هذه العائلة على الحكم عام ١٥١٢. ولكن ما لبث أن أفرج عنه عام ١٥١٣ ليعيش فى المنفى. وفى هذا العام نفسه انتهى من تأليف كتابه المشهور «الأمير» الذى ذهب فيه إلى أن السياسة لاتعرف مبادئ الأخلاق وأن الغاية تبرر الوسيلة واستشاط الناس غضباً من صراحته وهاجوا وماجوا ضده رغم أنه لم يصف غير الواقع. وفى كتابه دعا ماكياڤيلى إلى توحيد إيطاليا التى كانت آنذاك مقسمة إلى دوقيات ومقاطعات تحت حاكم أو أمير قوى يتجاهل فى سبيل تحقيق غايته السامية قواعد السلوك ومبادئ الأخلاق. وقد ألف ماكياڤيلى عدداً من الكتب الأخرى منها «فن الحرب» (١٥٢٠) و«تاريخ فلورنسا» (١٤٩٢) فضلاً عن مسرحيتين كوميديتين كان ماكياڤيلى يفضل الوثنية على الدين المسيحى، والرأى عدده أن الأديان الوثنية القديمة كانت تحبذ الجاه والصحة والقوة البدنية، وتصفى هيبة إلهية على القواد والأبطال والمشرعين فى حين أن المسيحية تحض على الضعف والإعراض عن الجاه وتمجد التواضع. وينقد ماكياڤيلى الكنيسة فى زمانه لسيبب أولهما أن الشر الذى يمارسه رجال الكنيسة يدمر إيمان الناس بالدين. وثانيهما أن المصلحة الزمنية التى يحظى بها البابوات تحول دون توحيد إيطاليا. يقول ماكياڤيلى فى هذا الشأن: كلما اقترب الناس من كنيسة روما التى تمثل قمة الدين عندنا قل تدهيم. إن التدمير الذى سوف يلحق بالكنيسة والشأر منها وشيك الحدوث. ويرجع السبب فى تدهور الإيطاليين الدينى والأخلاقى إلى سوء ممارسات كنيسة روما وقساوستها والأسوأ من هذا كله أن السياسة التى تتبعها الكنيسة الرومانية والمتمثلة فى تقسيم البلاد سوف تكون وبالا علينا وسيبى فى خرابنا.

بحرمانه من الانتماء إلى الكنيسة وسلموه إلى السلطة المدنية لتتولى إزلال العقاب به على أن تراعى الرحمة وتتجنب سفك الدماء. وكان هذا قراراً بإعلمه. ورغم لنقضاء المهلة المقررة فقد شاعت محكمة التفتيش أن تعطيه فرصة أخرى كى يلجأ بجلده فمحتته أسبوعين للتراجع والإنكار. غير أنه تشبت فى عداد بآرائه فصدر أمر باقتياده إلى المحرقة. وعندما قدموا إليه قبيل حرقه مباشرة صورة المسيح على الصليب رفضها فى وجوم وإشاح بوجهه عنها.

٥ - ليوناردو دافنشى (١٤٥٢ - ١٥١٩)

من النادر أن نجد رجلاً متعدد المواهب مثل ليوناردو دافنشى الذى يعتبر علماً من أعلام عصر النهضة الإيطالية فهو رسام يشار إليه بالبنان وصاحب صورة الموناليزا الشهيرة إلى جانب إتقانه للحت والموسيقى. وقد طفت شهرته كفنّان على شهرته كعالم، فدى العامة تبهره فى علوم التشريح والمعمار والميكانيكا وأنه استحدث نظاماً جديداً للرى استخدم فى سهول لومباردى وكان دافنشى الذى استخلص فى أبحاثه أصول المنهج العلمى مقتنعاً بأهمية العلم التجريبى، وبأن النظريات التى لا تلقى تأييداً من التجربة نظريات باطلة والتجربة فى نظره ليست مجرد إدراك حسى، بل هى البحث عن العلاقات الجوهرية بين الأشياء ووضع هذه العلاقات فى صيغ رياضية من شأنها أن توصل نتائج التجربة يقينية، وتسمح باستنتاج الظواهر المستقبلية فى الظواهر الزائلة. وليوناردو دافنشى ابن زنا كان والده حمامياً. ورغب إيمانه بالدين فإن إصراره على العلم التجريبى فتح الباب أم تسلل الأفكار المنحرفة.

٦ - نيقولا ماكياڤيلى (١٤٦٩ - ١٥٢٧)

هو واحد من أبرز رجال الدولة فى إيطاليا فى الفترة من ١٤٩٨ حتى ١٥١٢.

٨ - توماس مور (١٤٧٨ - ١٥٣٥)

بالرغم من أن السير توماس مور ترك أثرًا يقل كثيرًا عن الأثر الذي تركه صديقه إيرازموس فإن اسمه باقٍ على مر الزمن بسبب الشهرة التي حظيت بها مدينته الفاضلة أو البوتويا التي سطرها عام ١٥١٦. وطور مؤلفات أخرى غير مشهورة هي «حوار» (١٥٢٨)، «تاريخ ريتشارد الثالث»، ولد مور في لندن وتلقى العلم بجامعة أكسفورد حيث تعلم اللغة اليونانية القديمة التي لم تكن شائعة هناك. ولاحظت الجامعة أن الطالب توماس مور يتعاطف مع الكفرة وأتباع الرثية من الإيطاليين، الأمر الذي أثار غضبها وسخط والده عليه، فتم استبعاده من الجامعة. وبعد ذلك فكر مور في الالتحاق بنظام رهبنة يعرف بالرهبة الكارثوسية. ولكن صديقه إيرازموس اعترض وحال بينه وبين ذلك. فاضطر مور إلى أن يحدو حيله والده، ويتمن الاحمامة. والدهش أن مور الذي بدأ حياته ميالا إلى الكفر حظي بتقدير الكنيسة الكاثوليكية له في القرن العشرين. ففي عام ١٩٣٥ نصبته هذه الكنيسة واحدًا من قديسيها. وعلى أية حال اشتهر مور منذ مطلع حياته بالقوى والبرع والذكاء. وفي عام ١٥٢٣ انخرط في الحياة السياسية الإنجليزية وأصبح عضوًا في مجلس العموم البريطاني. ورغم أنه كان ربيب الملك هنري الثامن، وأن هذا الملك قد أرفع مناصب الدولة، فإنه مات دون أن يخلف وراءه أية ثروة بسبب شدة أمانته وكبريائه وتعفنه. بل إن أمانته كانت سببًا في تكبد الملك هنري الثامن به، ورغم أن هذا الملك مالنك يسعى إلى التقرب إليه والعمل على إرضائه، فإن مور لم يكن يطمئن إليه، ويتعمد الابتعاد عنه: فكثيرًا ما كان يأبى الاستجابة لدعوة الملك له لحضور بعض الاحتفالات والمناسبات الملكية. كان مور

عن طريق أكل الأسماك فقط ويستمر. وزهو راهب آخر بأن يده لم تلمس قطعة تقود طوال ستين عامًا وأنه ليس قفازًا سمكيًا في المرات القليلة التي اضطر فيها إلى لمسها. ناهيك عن سخريته من الرهبان الذين يعترف لهم بأبق الأسرار فإذا بهم يغشونها عندما يسكرون وتلعب الخمر برؤوسهم. وحطى البابوات بصليب واقر من سخريته بسبب إصدارهم قرارات بالحرمان الكنسي وبيع صكوك الغفران.

وقد يتبادر إلى الأذهان أن إيرازموس بهجومه القاسي على الفكر الكنسي المدرسي ومبازل الكنيسة الكاثوليكية يرحب بمقدم حركة الإصلاح الديني التي اضطلع بها مارتن لوثر وأتباعه من البروتستانت. ولكن هذا أبعد ما يكون عن الحقيقة. فقد تناقض كل من البروتستانت والكاثوليك إلى ضمه إلى صغفهم. ولكن طبيعة إيرازموس الوجهة والعتلة استبشحت العنف الذي صاحب الدعوة اللوثرية إلى البروتستانتية رغم وجود بعض نقاط الالتقاء بينه وبين أتباع هذه الملة مثل الاستمسك ببساطة الإيمان بعيدا عن أية تعقيدات فكرية ولاهوتية ومثل ضرورة إقامة الإيمان على أساس من العاطفة وليس على أساس من العقل وفي نهاية الأمر قرر إيرازموس الانضمام إلى صفوف الكاثوليك بالرغم من أن البروتستانت رأوا في هجومه على الكنيسة الكاثوليكية دعماً وتأييداً لهم. وفي عام ١٥٢٤ قرب نهاية حياته ألف إيرازموس كتاباً دافع فيه عن حرية الإرادة التي كان مارتن لوثر رافضاً لها.

ولإنري مارتن لوثر للهجوم الضار على. واستشعر إيرازموس أن حرباً دينية ضرورياً وشيكة الحدوث بين البروتستانت والكاثوليك فدفعته طبيعته المعتدلة الوجهة إلى أن ينأى بنفسه عنها. فاحسب دوره أمام الزحف البروتستانتي الكاسح.

بها والتي تشوه صورتها. ومن الناحية العلمية ساءه الجهل السائد بالكلاسيكيات فتوفر على تحقيق كتابات القديس جيروني كما أنه أصدر عام ١١٥٦ ترجمة لاتينية جديدة للعهد القديم قام فيها بتصحيح كثير من الأخطاء الواردة في النسخة الشعبية السائدة. ورغم خلاف إيرازموس مع البروتستانت فقد رحبوا بهذه التصويبات ورأوا فيها فرصتهم السانحة للاندساس على الترجمات اللاتينية السابقة التي تداولها الكنيسة الكاثوليكية واعتبروا أخطاء هذه الترجمات سبباً في شيوع كثير من المفاهيم الدينية الخاطئة بين الكاثوليك.

اشتهر إيرازموس بتأليف كتاب بعنوان «في مدح الحمامة»، بدأ في كتابه عام ١٥٠٩ واستخدم فيه أسلوب الفكاهة والسخرية للزراعة بحماقات البشر مثل الاستعلاء القومي وزهو الإنسان بمهنته. ولكن سخريته ما لبثت أن تحولت إلى هجوم لاذع على مبازل الكنيسة الكاثوليكية بهدف إصلاحها من الداخل. هاجم إيرازموس بشدة صكوك الغفران وتصنيع اللاهوتيين وقيمته في حساب الوقت التي تقضيها كل روح في المطهر كما هاجم عبادة القديسين وعبادة العذراء مريم الذي رفعها المحمسون إلى مكانة أعلى من مكانة أبها يسوع المسيح. فضلاً عن أنه انتقد المناقشات اللاهوتية المعقدة حول الثلاث والتجسيد وتحول الخبز والخمر إلى جسد المسيح ودمه. وأيضاً هاجم مبازل البابوات والكرادلة والأساقفة ونظام الرهبنة الذي يظهر اهتماماً مبالغاً فيه بالمظهريات الثقافية مثل عدد العقد الواجب عملها في الصلبد الذي يليه الراهب ولون رداءه ونوع القماش الذي يصنع منه هذا الرداء. وسخسر إيرازموس سخيرة لاذعة من أحاديث الرهبان النافهة مثل زهو أحد الرهبان بأنه تمكن من القضاء المبرم على رغباته الجسدية

ولكن بيكون غدر به وقلب له ظهر المعن واستغل خبرته كقاضي في إثبات تهمة الخيانة العظمى على صديقه الأمر الذي أدى إلى إعدامه. ولهذا اتهم بعضهم بالذلة والخسة. وعلى أية حال لم يكن بيكون من الناحية الأخلاقية فوق مستوى الشبهات. فقد عرف عنه تقاضى الرشاوى من المتخاصمين دون أن يؤثر هذا في نزاهة حكمه في القضايا المعروضة أمامه. وعندما عرف الملك جيمس عنه ذلك غضب منه وأمر بحبسه في سجن برج لندن وإبعاده إعاداً كاملاً عن البلاط الملكي ودفع غرامة مالية كبيرة. غير أنه لم يدفع هذه الغرامة ولم يمكث في السجن أكثر من أربعة أيام. ولكنه اضطر بسبب هذه الفضيحة أن يسحب من الحياة العامة ويصرف إلى الفلسفة وتأليف الكتب. فشر كتاباً باللغة الإنجليزية عام ١٦٥٥ بعنوان «في تقدم العلم» يعتبره براتراندرسل أهم أعماله. ثم نشر عام ١٦٢٠ كتاباً أسماه «الأورجانون الجديد أو العلامات الصادقة لتأويل الطبيعة» ثم وضع كتاباً طويلاً في السياسة بعنوان «أنتلنيس الجديدة».

اشتهر فرانسيس بيكون كما سوف نرى بأنه مؤسس المذهب التجريبي في الفلسفة الحديثة. ولعله من سخرية القدر أن نرى أن حرصه على التجريب كان السبب في وفاته وهو في الخامسة والسنتين من عمره. فأثناء مرضه في سفره على إحدى القرى ألححت عليه فكرة تلخص في حفظ اللحوم من العفن عن طريق تغطيتها بالثلج. فاشترى نجاسة ودبحها وحشاها بالثلج ليعرف الوقت الذي يمكن للثاج أن يحفظها من العفن ولكنه لسوء حظه أصابته هذه التجربة بفضلة برد حادة أدت إلى وفاته. وكانت آخر جملة سطرها قبل وفاته: «إننى أضع روحي بين يدي الله». ورغم

الروحانية التي ينطوى عليها هذا الصيد وأنها تطبق قانون عقوبات يتسم بالاعتدال والرحمة.

أبرز الفلاسفة المتحررين في القرن السابع عشر

(١) فرانسيس بيكون (١٥٦١ - ١٦٢٦)

ولد فرانسيس بيكون في عائلة أرسقراطية كريمة النسب في عصر شهدت فيه أوروبا اكتشاف القارة الأمريكية. وقد أدى هذا الاكتشاف إلى انتقال التجارة من البحر الأبيض المتوسط إلى المحيط الأطلسي واستدعى هذا الاكتشاف انتقال النهضة من إيطاليا إلى مدريد ولندن وباريس وأمستردام. التحق فرانسيس بيكون وهو في الثانية عشرة من عمره بجامعة كامبردج حيث أمضى ثلاثة أعوام ترك بعدها الجامعة سائحاً كل السخط للوقت الذي أضاعه في تعلم اللغو الفارغ والمذاهب النافهة. ومن قرر منذ حدثه أن يخلص الفكر الأوروبي من اللغو الذي شابه والذي استفاضت فيه الفلسفة الكنسية المدرسية. وقد سيطرت هذه الفلسفة على العقل الأوروبي طوال فترة القرون الوسطى.

تتقد فرانسيس بيكون بفنل صلاته ونفوذه العائلي أرفع المناصب وكان ذلق اللسان ساهر البيان يناهض شكسبير بروعة مقالاته التي يدرسها طلاب الأدب الإنجليزي كنماذج فريدة للثر الرائع. اشترك بيكون في الحياة العامة وتم انتخابه في مجلس العموم البريطاني عدة مرات كان أولها عام ١٥٨٣ كما أنه اشغل بالقمضاء. وأعجب به الإبرل إسكس ريبب الملكة إليزابيث فأقطعه منبوعة. ولكن الإبرل إسكس اختلف مع الملكة فحذر مؤامرة للإطاحة بها. ووثق إسكس بفرانسيس بيكون فاعتذر له بسر الرهيب طالباً منه التأييد والمؤازرة

يتوجس من الملك شرًا. وصدق سوء ظنه به فعندما حمل الملك هنري الثامن البرلمان البريطاني على تعيينه رئيساً لكنيسة إنجلترا كنكرس لانفصال بلاده التام عن بابا روما بسبب رغبته في تطليق كاترين أرجوان من أجل الزواج من آن بولين اعترض مور على هذا الملاق لأنه يتناقى مع مبادئ الكنيسة الكاثوليكية الأساسية. وتعبيراً عن احتجاجه على انتهاك الملك لهذه المبادئ استقال مور من عضوية مجلس العموم عام ١٥٣٢ الأمر الذي أوغر صدر الملك منده فادعى عليه قوله إنه ليس من سلطة البرلمان الإنجليزي تعيين الملك رئيساً لكنيسة إنجلترا. فقدمه إلى المحاكمة بتهمة الخيانة العظمى وقطع رأسه.

يتخلل توماس مور في الـيوتوبيا أو المدينة الفاضلة الحياة في جزيرة نائية في نصف الكرة الجنوبي فيقول: «إن سكانها القلائل يعيشون عيشة هائلة ويستمتعون بأطياب الحياة ويزفون عن الزهد والتشعث ويسمح نظام الحكم في الجزيرة بتعدد الأديان. ويكاد كل سكان الـيوتوبيا أن يؤمنوا بالله والأخرة. أما القلة الضئيلة التي لاتؤمن به فتحرم من المواطنة بحق الاشتراك في الحياة السياسية. ولكن لأ أحد يتعرض لهم بالأذى. ورغم أن معظم السكان يرفضون حياة الزهد فإن عدداً قليلاً منهم يؤثرون حياة الطهر والقداسة فيجتمعون عن أكل اللحوم والزواج ويمكن لنساء الجزيرة أن يصبحن قسيسات إذا كن أرامل عجائز. ورجال الكهوت في الجزيرة يعملون باحترام الناس دون أن يتمتعوا بأى سلطان ويسود الجزيرة مناع ليجرالى واضح. فضلاً عن أن الحياة فيها جماعية ولا تعرف الملكية الفردية. كما أن نظام حكمها يقوم على التسامح الدينى وتعدد العقائد الدينية. أضف إلى ذلك أن نظام الجزيرة يحرم صيد الحيوانات بسبب

فى وسعه السعى إلى تحديد الأرواح التى يبرز تحت وطأتها عقل الإنسان. ويقسم بـ يكون الأرواح البشرية إلى أربعة أقسام:

١ - أرواح القبيلة (أو الجن).

٢ - أرواح الكهف.

٣ - أرواح السوق.

٤ - أرواح المسرح.

وتتمثل أرواح الجنس فى استعداد الجنس البشرى بأسره للتركيز على الشواهد الدالة على صحة وجهة النظر التى يؤمن بها الإنسان واستبعاد الشواهد الدالة على خطئها أو التهرب منها والتغلب من شأنها على أى تقدير ولهذا ينجى بـ يكون هذه التصيحة لباحث: «إن كل شئ يتمسك به العقل ويصر عليه ويطمئن إليه يبنى وضعه موضوع الشك، ولا يجوز أن نسمح للعقل أن يقب أو يظن من الحقائق الجزئية إلى تلك الضحايا العامة الشاملة. وأما أرواح الكهف فهى تلك الأرواح التى تختلف باختلاف مشارب الأفراد وطروفيهم وبيئاتهم وفتاوت عقلياتهم. ويبنى بـ يكون بأرواح السوق أن اللغة تكبل عقل الإنسان بقولها التى درج الناس على استخدامها؛ وأخيراً يحى بـ يكون بأرواح المسرح أن كل جيل لا يبنى أن يكون أسيراً للمذهب الفكرى أو الفلسفى السائد فى الجيل السابق عليه.

رؤيته ديكارت (١٦٥١ - ١٦٥٠)

يعتبر الفيلسوف الفرنسى رينيه ديكارت مؤسس الفلسفة الحديثة. تلقى تعليمه على أيدي الجوزيت فى الفترة من (١٦٠٤ - ١٦١٢) وبنغ فى دراسة الرياضيات وخاصة علم الهندسة. وبذل الشواهد أنه كان كاثوليكياً أصيلاً. ومن أهم أعماله «مبحث فى المنهج» (١٦٣٧) و «تأملات فى

على استخلاص النتائج من دراسة الجزئيات وتحصيلها كما هو الحال فى دراسة البيولوجيا كما يرتبط بنظ الاستنباط الذى يبدأ بالكليات وينتهى بتطبيق أحكامها على الجزئيات كما هو الحال فى الرياضيات فلا غرو إذا رأينا بـ يكون يقلل من شأن الرياضيات لأنها لا تخضع بشكل كافٍ للتجربة. ناصب بـ يكون العناء لأرسطو لأنه أوزع عن التجربة ولكنه أعلى من شأن الفيلسوف المادى ديموقريطس صاحب النظرية الذرية. ورغم تسليم بـ يكون بأن مسار الطبيعة يدم عن وجود غاية إلهية أمر على استبعاد أية تفسيرات لاهوتية أو غيبية عدد دراسة وتحصيل الظواهر، ويشرح براتراند رسل عن طريق الشك منهج بـ يكون فى البحث والاستقصاء، فيقول: «ذهب أن موقفاً كلف بالذهاب إلى قرية كى يحصر سكانها الذكور. فسال الأول والثانى والثالث والرابع والخامس إلخ عن أسمائهم فأجاب كل منهم بأن اسمه وليام وليامز. وأراد الموظف أن يريح نفسه وأن يأخذ إجازة فأغلق فائزته بعد أن سجل فيها أن جميع سكان القرية أسمهم وليام وليامز. ولكن الموظف أخطأ عندما فعل هذا فقد كان هناك رجل فى القرية يحمل اسم جون جونز. وهذا هو منهج فرانكفيسم بـ يكون فى الإحصاء والاستقصاء. ويعيب بـ يكون على الفلاسفة الذين سبقوه أنهم يعملون الوصول إلى النتائج الكلية من عدد ضئيل من الملاحظات الجزئية. إذ يجب على الباحث أن يتوخى الدقة والبهذ والحذر الشديد كما أنه يجب أن يحلى بالمصبر حتى يتجمع لديه أكبر عدد من الملاحظات الجزئية قبل تصنيفها وتحليلها واستخلاص النتائج منها. وحتى يصل الباحث إلى أسلم النتائج فلا بد فى رأى بـ يكون من تنقية فكره من أية تحيزات أو تعصب أو جمود قد يكون سبباً فى تصليته. فلا غرو إذا رأينا يسعى ما

إيمان بـ يكون بالله وبالدين فقد كان أحد الأسباب القوية وراء نبذ الفكر الكلاسيكى للسعى السائد فى القرون الوسطى نبذاً لا رجعة فيه مستجيلاً إياه بالمنهج العلمى التجريبي، وأنه بذلك فتح الطريق أمام الشك فى الدين. ويكف براتراند رسل أن بـ يكون تظاهر بالإيمان بالدين نظراً لاشتغاله بالسياسة وانخراطه فى الحياة العامة، وعدم رغبته فى إثارة حق الناس منه. كان بـ يكون دالاب الشك فى جدوى المعرفة النظرية التى لا طائل منها، وإلى أن تخضع للتطبيق العملى. فهو الأب الحقيقى لمذهب البراجماتية الحديثة. وبـ يكون مسئول أكثر من أى فيلسوف إنجليزى آخر عن إعلاء الفلسفة الإنجليز من شأن الجانب العلمى للمعارف العلمية بإصراره الذى لا يلين على سيطرة الإنسان على الطبيعة وتسخيرها لصالحه. ورغم أن بـ يكون لم يكن ملحداً فقد اتهمه معاصروه بالإلحاد بسبب قوله إن الدين لا يستند إلى العقل. ويقول براتراند رسل: «إنه أول من نادى بوجود حقيقتين: حقيقة علمية تنهض على إعمال العقل، وحقيقة دينية تنهض على الوحي والإلهام». وقد تصدى بـ يكون لحضن هذا الاتهام له بالكفر والإلحاد بقوله: «إن القليل من الفلسفة يعمل بعقل الإنسان إلى الإلحاد. ولكن التمتع فيها يلتهم بالمعقول إلى الإيمان». ويضيف بـ يكون إلى ذلك قوله: «إذا أسمع (العقل) النظر وشهد سلسلة الأسباب كيف تتصل حلقاتها فإنه لا يجد بداً من التصليم بالله، ويميل بـ يكون فى مجال السياسة إلى المحافظة ونبذ الحرب وتمحيذ الثورات عن طريق التوزيع العادل للثروة بين عامة الناس دون الإيمان بالمساواة بينهم. والجدير بالذكر أنه كان شديد الازدراء للدهماء.

يرتبط اسم فرانكفيسم بـ يكون بالعلم التجريبي واستخدام الاستقراء الذى يعتمد

فى عصر العلم

وجود الله. ومن وجود الله أثبت وجود العالم الخارجى، ولكن هذا لم يمنع البعض من الشك فى صحة إيمانه بالدين والله وأنه فتح الطريق بفلسفته أمام الشك فيها وأمام الأخذ بذاتية المعرفة ونسبيتها.

٣ - توماس هوبز (١٥٨٨-١٦٧٩)

يعتبر توماس هوبز من أوائل الماديين المحدثين، آمن بالجبر ورفض حرية الاختيار. التحق هوبز بجامعة أكسفورد وهو فى الخامسة عشرة من عمره. وهناك درس المنطق المدرسى وفلسفة أرسطو اللذين ظل طوال حياته يحمل لهما الزاوية والاحتقار. ثم سافر إلى باريس حيث درس الرياضيات والطب الطبيعية، وراقت له الهندسة برجه خاص لدرجة أنه ظن أنه يمكنه إصادة التنظيم الاجتماعى على أساس عقلانى مماثل علم الهندسة فى انتظامه. بل إنه أراد أن يطبق قوانين الميكانيكا والحركة وإعادة على السلوك الإنسانى. فلا غرو إذا رأياه من أشد الناس إعجاباً بأفكار كوبرنيكوس وكبلر وجاليليو الفلكية وبفلسفتهم الآتية أو الميكانيكية التى تنذهب إلى أن الكون محكوم بمجموعة قوانين.

ومن مظاهر مادية هوبز أنه اعتبر الحواس وسيلة الإنسان فى اكتساب المعرفة. ومن ثم استبعد اللاهوت والروحانيات من أية دراسة فلسفية مكثفياً بدراسة الظواهر والأجسام المادية. والرائى عدد أن الدين لا يستند إلى العقل بل يستند إلى التقليد أو الوحى. وقد أثرت هذه النظرية المادية فى نظرياته السياسية كما عبر عنها فى عدد من مؤلفاته وعلى رأسها «التتين» (١٦٥١) أى الدولة التى تتبلغ فى جوفها كل شيء ويقصد بالتين الحكم المطلق. وكذلك مبادئ القانون الطبيعى والسياسى. (١٦٤٠) فى الدولة فى نظره - مثل الطبيعة - عبارة عن آلة تحكمها قوانين الحركة والمادة. «كان هوبز مغالياً فى

الإشارة إلى اسمه لا بالخير ولا بالشر. ومرة أخرى تدخل الأمير أورانج لدى السلطات الجامعية وطلب إليها أن تكف عن سخافاتهما ولولا خضوع الكنيسة البروتستانتية فى هولندا لسلطان الدولة لما أمكن رد الأذى عنه.

كان ديكرات رقيق البنية لا يحتمل البرد القارس. وشاء حظُه العائر أن تعجب به كريستينا ملكة السويد التى أبلغت تشاؤمات السفير الفرنسى فى ستوكهولم برغبها فى رؤية هذا الفيلسوف. وفى سبتمبر عام ١٦٤٩ أرسلت إليه بارجة حربية أقله من هولندا إلى السويد. وما إن وطأت قدماء الأرضى السويدية حتى اكتشف أن الملكة كريستينا تريد منه إعطاءها دروساً خاصة. وحيث إن وقتها كان مزدحماً ومشغولاً فإنها لم يكن لديها فسخة من الوقت لهذه الدروس إلا فى زهير الساعة الخامسة صباحاً. ولم يكن ديكرات معجلاً الاستيقاظ فى هذا الوقت الباكر كما أنه لم يحتمل الشتاء الإسكندنافى القارس، الأمر الذى أضرب بصحته ضرراً بالغاً أودى بحياته. ورغم أن ديكرات لم يتزوج فإنه أنجب ابنة غير شرعية ماتت فى الخامسة من عمرها فتحسر عليها طيلة حياته.

تدور فلسفة ديكرات حول الشك فى كل شيء على الأرض وفى السماء فشك هذا الفيلسوف فى مصليات الحواس ووجود العالم الخارجى وفى صحة الدين وفى وجود الله. باختصار شك ديكرات فى كل مصليات الحواس والعقل معاً ووصل إلى نتيجة مفادها أن هناك شيئاً لا يمكن الشك فيه، ذلك هو وجود الذات التى تشك. وبذلك أثبت وجود هذه الذات الشاككة. ورأى ديكرات أنه من البديهي أنه موجود لأنه يشك. ومن ثم وضع ديكرات مقولته الشهيرة: «أنا أفكر فأنا إذن موجود». ومن خلال وجوده نفسه أثبت

الفلسفة، (١٦٤٢)، آمن ديكرات بصحة آراء جاليليو الفلكية وألف كتاباً بعنوان «العالم، صنعه آراء جاليليو الخاصة بدوران الأرض ولا نهائية الكون. ولكنه خشى على نفسه من اضطهاد الكنيسة الكاثوليكية فى فرنسا له فهد رحاله إلى هولندا التى كانت مدار الحرية الفكرية فى كل أوروبا وتغوى إنجلترا فى ليبرالياتها وسماحتها. عاب ديكرات على الكنيسة الكاثوليكية اضطهادها لجاليليو وحاول أن يقتنعها أن مصلحتها تقتضى منها ألا تناصب العلم الحديث الدماء.

لعبت هولندا دوراً بالغ الأهمية فى القرن السابع عشر فى توفير حرية البحث العلمى للفلاسفة والمفكرين. وقد عاش ديكرات منها ما يقرب من عشرين عاماً متواصلة من ١٦٢٩ حتى ١٦٤٩. وحتى نبين أهمية هولندا فى حماية الفكر الحر يكفى أن نقول إن الفيلسوف الإنجليزى توماس هوبز نظر مؤلفاته فيها، وأن الفيلسوف الإنجليزى جون لوك هرب إليها ليعيش فيها عندما أحس بالخطر من اشتداد وطأة الرجعية فى بلاده. فضلاً عن أن النافذ الفيلسوف باول احتفى بها. ولم يكن باستطاعة سبينوزا أن يؤلف أعماله للفلسفة إلا تحت مظلتها. ورغم هذه الصورة المشرفة والمعلقة فى مجموعها فلا مناص من الاعتراف بوجود بعض الشوائب فيها. فقد تعرض ديكرات لبعض المضايقات من المتحمسين من البروتستانت فى هولندا بدعوى أن آراءه تزدى إلى الإلحاد. وكاد يتعرض للمحاكمة، لولا تدخل السفير الفرنسى فى هولندا، وكذلك تدخل حاكم هولندا الأمير أورانج. غير أن هذه المفيدة البروتستانتية منه بامت بالفضل. ولهذا بدأ المسئولون فى جامعة لودن الهولندية بعد بضع سنوات فى مضايقته بأسلوب غير مباشر عن طريق تجاهلهم التام له وعدم

المعروف بالبيوريتانية . وفي هذه المواجهة هاجم هوبز دين هوانة أو رحمة كثيراً من المفاهيم الدينية مثل الروح والوحى والمعجزات وملوكوت الله كما رأى أن حل مشكلة الشر يتمثل فى تأكيد لجبروت الله وسلطانة المطلق .

٤ - جون لوك (١٦٣٢ - ١٧٠٤)

قلنا إن بعض المفكرين والفلاسفة من المؤمنين بالدين أو بالله أو بالدين والله معاً مهتدون دين أن يدروا إلى انتشار الكفر والإلحاد . ولحل جون لوك خير شاهد على ذلك . فإيمانه أمر لا يرقى إليه الشك . فقد ذهب فى ميخته عن الحكومة (١٦٩٠) إلى ضرورة توفير الحرية الدينية للعقائد باستثناء العقيدة الكاثوليكية والإلحاد بسبب خطرهما الدائم على استقرار المجتمع . ويرجع السبب فى ذلك إلى أنه نذر حياته لهدم التقاليد والموروثات العتيقة ودعوته إلى ضرورة تحرير العقل الإنسانى من أية مسلمة أو أفكار سلفية قد تعطل مسيرته .

يتجبر جون لوك واحداً من أبرز الفلاسفة التجريبيين فى العصر الحديث . ورغم أنه لم يذهب مذهب هوبز فى التشاؤم المطبق بأنانية الطبيعة البشرية وفى الإيمان المدروس بقداصة النظام الملكى كما أنه رأى على خلاف هوبز أن للشعب الحق فى تولية من يشاء عليه . فى الإطاحة بالحكم للتخلص من حكمه الظالم فإن لوك وافق هوبز فى اعتقاده أن الدولة تنهض على أساس تعاقد اجتماعى بين أفرادها . وفى الفكرة نفسها التى تبناها روسو فيما بعد .

ولد لوك فى السنة نفسها التى ولد فيها الفيلسوف سبينوزا ودرس الفلسفة والعلوم والطب فى جامعة أكسفورد . وأظهر منذ مطلع حياته اهتماماً كبيراً بالتجارب العلمية . وساعدت على ذلك صداقته لعالم الفيزياء

بإصطائه مائة جنيه فى العام غير أن جلالته نسى وعده . ورغم أن هذه الهبة لم تلج بالفعل فإنها صدمت مشاعر أعضاء البرلمان البريطانى الذى استاء من أن يجد شخصاً يشتبه فى إلحاده حظوة عند الملك . وبعد الطاعون الذى اجتاحت لندن والحريق الهائل الذى شب فيها تزايد إيمان الناس بالخزعولات ، وتملكهم الرعب فشكل البرلمان الإنجليزى لجنة لفحص الكتابات الملحدة وعلى رأسها كتابات هوبز . ومنذ ذلك الحين لم تسمح له السلطات الإنجليزى بطبع أى شيء يدور حول قضايا خلافية مثيرة للجدل لدرجة أنه اضطر إلى نشر كتابه فى تاريخ البرلمان الإنجليزى والمعروف باسم «بيهييموث» خارج البلاد عام ١٦٦٨ . وبعد عامين ظهرت أعماله الكاملة فى أمستردام بهولندا عام ١٦٦٨ . وفى أخريات أيامه سطر سيرة حياته بالشعر اللاتينى كما ترجم هوميروس وهو فى الزمالة والثمانين من عمره . وعلى أية حال فإن اللجنة التى شكلها البرلمان لفحص كتاباته كفت عن مضايقته بناء على أمر من الملك .

لقد أشرنا إلى إيمان هوبز بحق الدولة فى أن تفرض الدين الذى تريد على الناس . وحقها أيضاً فى سحق الدين الذى يتعارض مع أهدافها . والغريب أن هوبز استند إلى آيات الكتاب المقدس ليدافع بها عن فكره البواسى وعن الحكم الملكى المطلق . فهو يدلل بهذه الآيات كى يثبت أن الملك هو أحسن شارح للمشيئة الإلهية . وحتى يفعل هذا قام هوبز بالتمييز بين المعرفة والإيمان قائلاً : «إنه ليس فى إمكاننا أن نعرف صفات الله .. وهو يرى أن الصفات التى نطلقها عليه نابعة من إصجابنا به وليست نتيجة إعمال العقل . وإلى جانب ذلك دافع هوبز بقوة عما أسماه «الدين الحق» ليسواجه به أخطار كل من الكاثوليكية والمذهب البروتستانتى المتزمت

محافظته منذ بداياته : فقد نشر عام ١٦٦٨ ترجمة «ثيوسيلوس» كى يحذر على جلته من مخاطر الديموقراطية . وقد دافع عن النظام الملكى المستبد ليس على أساس حق الملوك (الإلهى وهو الشيء المرفوض لديه) بل على أساس أن الإنسان لئالى بطبعه وعلى استعداده للفتك بأخيه الإنسان . ومن ثم فقد ذهب إلى ما ذهب إليه روسو وجون لوك فيما بعد - إلى أن الإنسان توصل إلى إيلام عقد اجتماعى يلزم كل أفراد المجتمع بالخضوع الكامل للحاكم حتى يتمكنوا من أن يحبوا حياة مستقرة . ولم يجد هوبز أدنى غضاضة فى طغيان الحاكم واستبداده بالمحكومين لأنه كان لا يخشى شيئاً قدر خشية من القوضى . وما من شك أن السبب فى هذا يرجع إلى ما رآه فى بلاده من تزق نتيجة الحروب الأهلية بين الملك تشارلس الأول والبرلمان المصمود عليه برزامة كرومويل . وبالعامة بالظنيان مبلغاً جله يرى أن من حق الدولة أن تسحق حسرة الأفراد وتسحق أية عقيدة دينية تتعارض مع ما تراه الدولة حقاً وخيراً . ولهذا نفر المسيحيون على اختلاف ملهم ونحلم من آرائه فالبروتستانت استجشعوا معالجه العقلانية للدين والألموية ، والكاثوليك ساءم هجومه الشديد للبطانة عليهم . والجدير بالذكر أنه دخل فى ملاحاة شديدة مع الأسقف براهمولت حول موضوع حرية الإرادة التى كان هوبز يكرها إنكاراً تاماً . وأرحت إليه هذه الملاحاة بتأليف كتاب بعنوان «وفىما يتعلق بالحرية والضرورة والصدقية» (١٦٥٧) . وبعد عودته الملكية إلى إنجلترا عام ١٦٦٠ أصبح هوبز واحداً من المقربين لدى الملك تشارلس الثانى الذى تعلم الرياضيات على يديه فى فترة نفيه فى باريس . وبلغ من إيشار الملك له أنه أمر بتطبيق صورته على جدران القصر . كما تمهد

المعروف روبرت بويل الذى كان يعيش فى أكسفورد فى الفترة بين عامى ١٦٤٥ و١٦٦٨. وكان لوك على معرفة وثيقة بالتجارب التى يجريها هذا العالم فى مجال الطبيعة والكيمياء. وفى عام ١٦٧٤ استطاع لوك بقاء من الصعبة أن يستكمل دراسته فى الطب وأن يحصل على تصريح بمزاولة. والجدير بالذكر أن دراسته لأعمال الفيلسوف الفرنسى ديكارت هى التى فتحت شهيته لدراسة الفلسفة. انخرط لوك فى مضمار السياسة الحزبية فى إنجلترا واشترك فى الصراع الدائرة رحاه بين حكومة المحافظين الحاكمة وبين معارضتها من حزب الوينج أو الأحرار الذى كان يؤيده. فانكوى بنار الحزبية بعد أن ترقى إلى أحد زعماء حزب الأحرار آنذاك اللورد شافتسبرى الذى تعرف إليه فى أكسفورد وأصبح سكرتير له عام ١٦٦٦. ولما مات حاميه شافتسبرى اضطر لوك إلى الهرب إلى هولندا حتى ينجو من تتكلى الحكومة المحافظة به. ولكن الدهر قلب ولا شئ يبقى على حاله فقد ذهبت حكومة المحافظين وحلت محلها حكومة الأحرار فعميتته الحكومة الجديدة فى بعض الوظائف الدبلوماسية. ومن أشهر مؤلفاته «خطابات عن التسامح» (١٦٨٩ - ١٦٩٢) و«مقال عن العقل البشرى» (١٦٩٠) و«بعض الأفكار حول التربية» (١٦٩٣).

كان لدعوة لوك إلى التسامح أثرها العميق فى الحياة السياسية فى إنجلترا وأمريكا بل إن أثرها امتد إلى فرنسا بسبب إعجاب فولتير الشديد بها وتحمسه لها. فضلا عن منهجه التجريبي فى المعرفة الإنسانية كان الدافع الذى اتبعه الفيلسوف دافيد هوم وإتراهيه من التجريبيين. ولين من الخطأ فى شئ إذا وصفناه بأنه أبو الفلسفة الليبرالية والعلم التجريبي فى العصر الحديث. ولا غرو فقد اتسمت أفكاره السياسية والدينية بالقسد

والاعتدال والتسامح والبعد عن التعطش والطواء والتعصب الضميم. ولم يمنعه إيمانه الراسخ بالمسيحية والتزويل من القول بضرورة الاحتكام إلى العقل على الدوام. وسوف نرجى تفصيل موقفه من الدين وآله إلى وقت لاحق.

ولوك ليس مؤسس الفلسفة الليبرالية الحديثة فحسب بل هو مؤسس علم النفس الحديث أيضاً. ففي مقاله عن العقل البشرى نراه يستجلى عملية التعلم وكيف تحدث فى العقل. والرأى عنده أن العقل البشرى عدد الولادة صفحة بيضاء تنطبع عليها إحساساتنا بالأشياء والعالم الخارجى وأن كل ما يستطيع العقل إدراكه قائم على الحواس الخمس. هاجم لوك أية محاولة للجرع على الفكر الإنسانى وفرض القيود عليه. ولهذا نادى بضرورة امتناع الدولة والكنيسة والمؤسسات عن تلقين الناس. بل ترك هذه المهمة للمربين الخصوصيين ذلك لأن تدخلها فى العملية التربوية معناه بث ما نشاء من معتقدات فى عقول الناشئة فى حين أن واجب الدولة يحتم عليها صيانة حرية العقيدة الدينية وعدم التحيز لمذهب دينى دون الآخر. فضلاً عن السماح للأفراد بحرية الفكر فى مختلف المجالات.

آمن لوك إيماناً قتيدي بوجود الله وقدره العقل البشرى على اكتشاف وجوده بجماله. وعلى نحو يرقى إلى مرتبة اليقين الرياضى. فذهب إلى أن العقل الإنسانى يتكون ما يراه فى الكون والطبيعة فى نظام واتسجام وجمال حتى يؤمن بوجود الله. وهذا ما اصطاح الفلاسفة على تسميته بالدين الطبيعى. وهكذا استطاع لوك التوفيق بين الدين والعلم مثلاً فعل بويل وجوزيف جلافيل. وأكد لوك أن الله يخضع وجوده للإثبات العقلى مثلاً تخضع له نظريات إقليدس فى الهندسة. وهى المحاكمة نفسها التى ساقها العالم

الرياضى المعروف إسحق نيوطن الذى وصف الكون بأنه آلة رائعة دقيقة النظام الأمر الذى تقتضى وجود صانع لها. غير أن مثل هذه المحاجات انتهت فى آخر الأمر ببذ الإيمان بالدين المنزل وظهور المذهب التأليهى فى القرن الثامن عشر. وهو مذهب يؤمن بالله دون الدين كما أسلفنا. وأيضاً ذهب لوك إلى مبدأ مفاده أنه سوف يمكن فى قابل الأيام إثبات صحة الأخلاق عن طريق الاستدلال الرياضى. ويركز لوك على دور العقل والبرهان العقلى فى إثبات صحة الإيمان الأمر الذى يوحى بأنه التشكيك فى صحة التزويل وهو الأمر الذى ينفيه هذا الفيلسوف. يقول لوك فى هذا الشأن إنه لا يهدف باعتماد على البرهان العقلى إلى التشكيك فى أن الكتاب المقدس موسى به من لدن الله ولكنه يهدف بذلك إلى القضاء على الغزعات وعلى رأسها النظام البابوى فى الكنيسة الكاثوليكية. ويذهب لوك فى منحه «مقولة الدين المسيحى» إلى أن المسيحية لا تتنافى مع العقل. ولكنه اعترف أن الدهماء لا تحتاج فى إيمانها بالدين إلى البراهين العقلية إلى التزويل.

وليس أدل على أن الحاجة القائلة بإقامة الإيمان على أساس الدين الطبيعى لها مخاطرها فقد فتحت الباب كما أسلفنا أمام ظهور المذهب التأليهى.

• سينيوزا (١٦٣٢ - ١٦٧٧)

ولد ببنكتد اسينيوزا فى عائلة يهودية استقرت فى أمستردام بهولندا بعد قدومها من أسبانيا أو البرتغال هرباً من اضطهاد محاكم التفتيش لها. وكان والده تاجر ناجحاً أراد أن يحذر ابنه حذره. ولكن الابن رفض ذلك رقصاً قاطعاً وانكب على دراسة الديانة اليهودية وتاريخ اليهود. ورغم أنه أتقن اللغات الأسبانية والبرتغالية والعبرية فإن

معرفته باللغة الهولندية كانت محدودة. وعندما بلغ الثامنة عشرة من عمره تفرغ على دراسة اللغة اللاتينية وقرأ أعمال كوينتيانوس وجاليليوس وكبلر وهارفي وديكارت كما درس سقراط وأفلاطون وأرسطو، وأعجب بفلسفة اللذيين الإغريق قدر إعجابه بفلسفة بروتو الداعية إلى وحدة الوجود، وإلى أن العزل والمادة شيء واحد. فالوجود واحد رغم تعدد مظاهره. وأيضاً تأثر سبينوزا بدراسه لفلسفات الكلبيين من فلاسفة اليهود بالاندلس مثل فلسفة ابن جبريل الصوفية وفلسفة موسى القرطبي الذي اعتبر الله والكون حقيقة واحدة. وقرأ في كتابات ابن ميمون مجتاً حول نظرية ابن رشد مفادها أن الخلود لا يتحقق للأشخاص أو الأفراد بل بالخلقية جمعاء. وبذرت هذه التقرارات فيه بذور الشك منذ حداثة. كما أنه تأثر بالتفسير الرياضي للكون واعتباره آلة تسير وفق قوانين محددة.

ألف سبينوزا في مطلع حياته بحقه القصير عن الله والإنسان ومعادنه. وفي عام 1٦٧٠ ألف مجتاً في اللاهوت والفلسفة ذهب فيه إلى أن استخدام العنف والتعصب أمران غريبان عن الكتاب المقدس. وبمجرد صدور هذا المبحث استقبله الهولنديون بالكفاءة والتفريع. وفي عام ١٦٧٣ عرضت عليه جامعة هيدلبرج شغل وظيفة أستاذ كرسى الفلسفة بها. ولكنه رفض هذا العرض وأقر أن يواصل أبحاثه بكامل حريته واستقلاله. ويصير كتاب «الأخلاق» الذي فرغ منه عام ١٦٦٥ من أهم كتبه على الإطلاق، حاول فيه إثبات الأخلاق بالبدليل الهندسي فجاه كتابه مستقلاً على الإنهام. وخشي على نفسه من الاعتقاد فامتنع عن نشره لمدة عشرة أعوام. وظن سبينوزا أن فرصته سانحة لنشره في أمستردام باعتبارها معقلاً للحرية في جميع أرجاء أوروبا، ولكن

شأنه تعمدا الكيد له فأشاعوا أنه بصدد إصدار كتاب يحاول فيه إقامة الدليل على وجود الله. وشعر سبينوزا بالخطر وأن رجال الدين يتربصون به الدوائر فامتنع عن نشر الكتاب في حياته. وكذلك فرضت السلطات خطراً على كتابيه «أصول الفلسفة الديكارتيّة» ورسالة في الدين والدولة. وقد وصفه أعداؤه بأنه «أفجر ملحد شهدته الأرض». والجدير بالذكر أنه اضطر أمام الاضطهاد أن يغادر أمستردام ليمضي نهائياً في الهاج ويستقر فيها. ورغم كل ما لقيه سبينوزا من تنكيل واستغزاز فقد أنبرى للدفاع عنه عدد كبير من المفكرين والمثقفين المعجبين به وأوصى له بعض الأثرياء بدراهمهم كما أن ملك فرنسا لويس الرابع عشر أجرى له معاشاً. والغريب أنه رغم عزله فقد استقبل عامة الشعب وفاته بمرض النسل في سن الرابعة والأربعين بحزن عميق فقد أحبوا فيه وداعته ودمائته وطبيعة قلبه ولطف معشره وأزواره عن عرض الدنيا الزائل.

ولعله من المفيد أن نذكر بشيء من التفصيل الظروف التي طرد فيها أحبار اليهود سبينوزا من مجامعهم.

في عام ١٦٥٦ قام مجمع اليهود في أمستردام باستدعاء سبينوزا للتحقيق معه بتهمة الهرطقة وسأله أحبار المجمع هل صحيح أنه قال لأصدقائه، إن الله قد يكون من جسم مادي وأن الاعتقاد بوجود الفلاسفة ضريب من الهوسه وأن الروح ليس سوى تلك الحياة التي تدب في جسم الإنسان وأن العهد القديم لم يذكر أى شيء بشأن خلود الروح.

ومن المصروف أن التاريخ لا يسجل لنا ردوداً على هذه الاتهامات فكل ما نعرفه أنه رفض في كبرياء للتخلي عن أفكاره وأن المجمع قام في ٢٧ يولية ١٦٥٦ بطرده، وأن هذا الطرد تم في احتفال مهيب سمع فيه

صوت الغفير المنذر بالشتم وانطلقت فيه الأنوار حتى ساد المكان ظلام داس، وذلك للتعبير عن المصير البائس الذي ينتظر المهترق المطرود. وقرر المجمع أن سبينوزا ملمون مثل أبناء إيشع من كل شعب إسرائيل، وأن اللعنة سوف تلاحقه بالليل والنهار وفي كل مكان يزل وفي ربه غدوانه وروحاته وفي جلوسه وقيامه. وحذر المجمع اليهود من التحدث إلى هذا المارق أو الكتابة إليه ومن التعامل معه أو تقديم أية خدمة له أو العيش معه تحت سقف واحد فضلاً عن الامتناع عن قراءة كل كتبه. ورغم أن سبينوزا أعلى من شأن المسيح فإن مرحلقته كانت موجهة إلى الدين المسيحي بقدر ما كانت موجهة إلى الدين اليهودي. ويبدو أن اليهود في هولندا أرادوا عن طريق التنكيل بسبينوزا تقديم نوع من الاعتذار للسلطات الهولندية البروتستانتية عن انتقاده للدين المسيحي. ولعلمه رأوا في هرطقة سبينوزا انتهاكاً يهدد تماسك الأقلية اليهودية ويذهب سبينوزا في قتاله عن الدين والدولة إلى أن لغة الكتاب المقدس الاستعمارية والرمزية سمة لجروح الشرقيين إلى استخدام الأساليب الأدبية المبالغ فيها والمليحة بالخراف. كما أنها تعبّر عن رغبة الأنبياء والرسل في التأذين في عقول الذمما والعامة عن طريق استشارة خيالهم. ويستطرد سبينوزا في شرح هذه النقطة قائلاً بأن الجهلة والدعماء لا يشعرون بوجود الله إلا إذا اقتصر وجوده بالإتيان بالمعجزات والخوراق. فاجاهل لا يعبر حركة الطبيعة اليومية والمألوفة لديه أدنى اللغات ولا يرى فيها دليلاً على عظمة الله وسلطانه ولكنه يبدأ في الاهتمام بها عند اختلالها بسبب تدخل المعجزات في سيرها دون أن يخطر بباله أن سيرة الطبيعة المألوفة أبلى دليل على قدرة الخالق من الخوارق والمعجزات. ولهذا آمن سبينوزا بوحدة

السخرية بكان أن نجد أن الملك جيمس الأول يلقى ليجات فى هرطقه فقد قال هذا الملك البرلمان: «إن الملوك ليسوا قواد الله على الأرض فحسب بل إنهم أيضاً يجلسون على عرشه». ثم أضاف: «إن أعضاء البرلمان إذا تفكروا فى أوصاف الله فسوف يجدون أنها تتفق مع أوصاف الملوك. بل إن الله نفسه شاء أن يسمى الملوك آلهة». ومن الواضح أن هذه الآراء تفوق آراء ليجات فى تجديدنها على الذات الإلهية. والغريب أن الأساقفة الإنجليز لم يحتجوا على تجديد الملك جيمس الأول الذى أراد أن يتفق بنفسه المهرطق ليجات أن يخلق عن ضلاله فقام عام ١٦١١ باستدعائه عدة مرات وأخذ يجادله بهدف هدايته إلى الدين القويم. ولكن ليجات كان مجادلاً عبقراً مطلق اللسان وشديد الثقة بنفسه ويعرف الكتاب المقدس معرفة جيدة، وكانت النتيجة أن الملك فشل فى إقناعه. وظن الملك أنه بمقدوره أن يستدرجه إلى الاعتراف بألوهية المسيح فساءله إذا كان يصلى إليه كل يوم. ففرجى ليجات يرد عليه بقوله إنه كان يصلى له أيام الجهادة ولكنه كف عن الصلاة له منذ سبع سنوات. وهذا استغضب الملك غضباً وركله برجله وسلمه إلى أسقف لندن كى يقدمه للمحاكمة. وحاول الأسقف كذلك إقناع ليجات بخلقه ولكنه فشل فاقترح إلى السجن مهنياً لمحاكمته عام ١٦١٢ فى كنيسة سانت بول أمام عدد كبير من الأساقفة وكبار رجال الدين وأمهري الساميين. ولكن ليجات لم يتزعزع قيد أنملة بل استمر فى الاستمسك بأرائه وهو يؤكد لرجال الأكرويس أنه ليس للكنيسة سلطان أو ولاية عليه. ووجهت المحكمة إليه ثلاث عشرة تهمة من بينها إنكاره للثالوث وألوهية المسيح وعدم جواز الصلاة له. ثم حكمت عليه المحكمة بأنه مذبذب ورمته بهرطقه والتجديف، وأراد الملك أن تتولى السلطات

عليه. ولكننا لنناول هنا وقائع الهرطقة فى الحياة اليومية خلال القرن السابع عشر. والملاحظ أن التقليد الذى انتهجه الكنيسة فى القرون الوسطى بإحراق الهرطقة كاد يختفى بحلول هذا القرن باستثناء حوادث قليلة ومتفرقة استخدمت فيها المحرقة بدلاً من العقاقير وقطع الرأس بالفأس التى حلت حديثاً محل السحار. ورغم هذا فقد شهد حكم الملك الإنجليزي جيمس الأول (١٥٦٦ - ١٦٢٥) حادثتى حرق اثنين من البروتستانت المارقين على الكنيسة الكاثوليكية. ويدعى هذان المهرطقان بارثولوميو ليجات الذى حكم عليه بالحرق فى محرقة سميثفيلد وإدوارد وايتمان الذى أحرق فى ليتشفيلد.

كان ليجات تاجر أقمشة استدعت تجارته السفر إلى هولندا حيث تأثر بالأفكار اليونانية التى اقتنع بها وآل على نفسه التبشير بها عند عودته إلى لندن. آمن ليجات أن يسرع المسيح مجرد إنسان، وليس ابن الله بالمعنى الحرفى، ولكنه إنسان طاهر نقى وخال من الذنوب لأن الله مسحته بالزيت المقدس وكرسه وجعله مسيحاً. ورفض ليجات الإيمان بألوهيته غير أنه آمن بقداسته مهمته لأن هذه المهمة تمثل فضل الله وصلاحه كما أنها توفر الخلاص للبشر. ورأى ليجات أن الأمر يجب أن يتجه بصلاته إلى الله الواحد الأحد، وليس إلى الله الذى يتكون من أقانيم ثلاثة هى الآب والابن والروح القدس. وهذا ليجات حذو أرويس فى رفض التضرع إلى المسيح وطلب شفاعته. ورغم شتيق كنيسة إنجلترا ذرعاً بهرطقاته فإنها كانت على استعداد للتغاضى عنها لولا أنه نذر نفسه للتبشير بها وجاهر بإنكار سلطة هذه الكنيسة. وسمع الملك جيمس الأول بالامر فأل على نفسه أن يجادلته ويتارعه بالحجة باعتقاداً منه أنه يستطيع إقحامه من الناحية اللاهوتية. ومن

الوجود والتحام الطبيعة والله فى كيان واحد. والرأى عنده أن الناس يحسون بالرضا لأن الله يخرق قوانين الطبيعة من أجلهم لأنهم بذلك يحسون بحظرتهم لديه. كما أن اللغة الشعرية والسجارية التى يستخدمها الأنبياء تروق لهم وتثير خيالهم أكثر من لغة العلم والفلسفة. ومن ثم تعاطف الأثر الذى يتركه الأنبياء والرسل فى نفوس الناس بالمقارنة بأثر الطماء والفلاسفة المحدود فيهم. ويقول سبيونزا: «إننا إذا فهمنا الكتاب المقدس على هذا النحو الرمزي قلن نجد تضامناً بينه وبين العلم أما إذا نحن فهمناه فهماً حرفياً فسوف نجد أنه مليئاً بالأخطاء والمتناقضات والتفكرات مثل القول إن سيدنا موسى هو مؤلف الأسفار الخمسة الأولى من العهد القديم. ولا يفرق سبيونزا المحدثين القديم والجديد ويعتبرهما كتاباً واحداً يدعو إلى دين واحد. ويجب سبيونزا من مشاعر العداوة المتبادل بين المسيحيين واليهود. ويذهب إلى أن قمع المسيحيين لليهود كان السبب الحقيقى فى وحدة الأقلية اليهودية وتماسكها وأنه لولا هذا الانطهاد لاندثر العصر اليهودى وامتزج بغيره من الشعوب الأوروبية. ولو أن المسيحيين واليهود عاشوا فى سلام وروام وتبادلوا الحب والمودة لتخلوا عن تميزاتهم وأفكارهم المزعزعة الجامدة ولأترك اليهود أن المسيح هو أعظم الأنبياء وأنبأهم طراً. ورغم أن سبيونزا ينكر ألوهية المسيح فإنه يعديره سيد الآثا لأن الله كشف له عن حكمته الخالدة. والرأى عنده أن تسجيل المسيح هو الطريق إلى محبة الله العظيمة. ولو أن الناس نبذوا تلاحرهم العقائدى لاجتمع شملهم وتآلفت قلوب العالمين أجمعين على حب المسيح.

مذهب الصوصيان فى إنجلترا

شهد:

تناولنا فى البداية الخارجيين على الدين والذين مهدوا عن عمد أو غير عمد للمروق

حرق لاهوت فاضل أمره إلى الأمور التي بلغت ذلك. ولكن نفراً من القضاة المندوبين من غير رجال الدين عجزوا عن شكهم في أن يكون للكنييسة الحق في محاكمة لاهوت. وحتى يظهر الملك بمظهر الحاكم العادل أمر بتشكيل لجنة تتكون من بضعة قضاة للفصل في هذا الأمر. وبالفضل تم تشكيل اللجنة المطلوبة على نحو يضمن تحقيق رغبة الملك. وأوقدت نار عظيمة في محرقة سميثفيلد واجتمع جمع غفير من الناس ليروا جسد لاهوت يتحول إلى رماد حتى يكون عبرة للمسيحيين الآخرين فلا يتردوا في الخطأ نفسه.

ولم يمت شهر واحد على هذه الحادثة حتى صدر حكم بإحراق مهرطق إنجليزي آخر اسمه إدوارد وايتمان من بلدة بيروتن أون فرتت بتهمة أبشع من التهم الموجهة ضد لاهوت. والغريب أن التحول الذي طرأ على وايتمان كان مطابقاً فقد ظل يعتقد الآراء الدينية التقليدية حتى وقت محاكمته بسكون. وفجأةً رواه الشكوك في التثليث وفسدته المشاء الأخير، مؤكداً أن الله أقدم واحد وليس ثلاثة أقانيم، وأنه لا يجوز تعبد الأطفال وضرورة قصر المعمودية على الراشدين. والأدنى والأصل سبيلاً أنه اعتقد أنه رسول موحى به من لدن الله بل إنه الروح القدس الذي قال عنه المسيح، إن جميع الخطايا مغفورة فيما عدا التجديف على الروح القدس. كما ذهب وايتمان إلى أن بعض معجزات المسيح من صنع الشيطان بل إن المسيح هو الشيطان بعينه. فأقرعت هرطقته لمؤمنين. ولم ينتبه الملك جيمس الأول ورجال الكنييسة إلى أن الرجل ادعى أنه الروح القدس لأنه لم يكن يؤمن بالروحية أصلاً. ودفعته لوثته إلى القول بأنه الوحيد الذي يمثل المسيحية الحق. وكانت النتيجة الحتمية أن الملك جيمس الأول أصدر أمراً بسجنه وطلب من الأسقف ريتشارد ثول أن

يحقق معه. فاستعان هذا الأسقف بعدد كبير من زملائه من رجال الكنييسة وعقدوا معه عدة اجتماعات لإقناعه بخطئه وبالدول عن هرطقته. ولكن وايتمان مضى في غيبه وازداد عناده يوماً بعد الآخر. فلما أدرك الملك جيمس الأول أنه لا رجاء من إصلاحه أمر الأسقف ثول أن يقتاد سجنه إلى بلدة ليتشفيلد كي يمثل أمام محكمة من كبار القساوسة (مثلما فعل لاهوت من قبل) لتصدر عليه حكماً صحيحاً من الناحية الرسمية. وكانت التهم الموجهة ضد وايتمان مماثلة لتهم الموجهة ضد لاهوت وتتلخص في أن وايتمان أنكر الثالوث وذهب إلى أن يسوع المسيح مجرد إنسان لا يمكن أن يكون مسارعاً في أروحيته وظهوره وجلاله. إلى جانب إنكاره لإلهوية الروح القدس وإيمانه أن الروح القدس غير مسال له وبأن قرارات مجمع نيقية لا تمت إلى المسيحية بصلة وبأن المشاء الرباني الأخير يخلو من القداسة وأنه لا يجوز تعبد الأطفال. ناهيك عن اتهام وايتمان بأنه يزعم أنه هو نفسه الروح القدس الذي تحدث عنه القديس يوحنا في الإصحاح السادس عشر (آية ٨.٧). وزعم ثول أن وايتمان فقد أثر الأسقف لاهوت أن يعطيه فرصة أخيرة للتراجع. ولهذا ألقى ثول ونفراً من رجال الدين ست عشرة موعظة تفاد كل موعظة منها واحدة من التهم الست عشرة الموجهة ضده. غير أن التهم تشبث بهرطقته الأمر الذي جعل الأسقف والملك يتأكدان من تجديفه. فأصدر الملك حكماً بإحراقه في محرقة ليتشفيلد، واقتيد وايتمان إلى الدار المستمرة التي ما كانت تسع جسده حتى صرخ في ألم عظيم بأنه على استعداد للتراجع عن تجديفه وسمع الحاضرون رغبته في الاستغفار فبادروا بإتخاذ حياته بحق الأنفس وفي آخر لحظة. وسطرت السلطات الكنيسية على عجل صيغة تراجع قبل التهم أن يوقع عليها. ثم اقتيد وهو مكبل

بالأغلال إلى السجن حيث ظل لمدة أسبوعين لحين إصدار إقرار بالتراجع عن آرائه أكثر انضباطاً وسلاماً. ولكن الأسقف ثول بهت عندما باغته وايتمان برفض التراجع رفضاً قاطعاً. ولما بلغ ذلك سامع الملك أسعد يوم ١١ أبريل ١٦١٢ أمراً بحرقه. والجدير بالذكر أن وايتمان كان آخر رجل في إنجلترا يتم إعدامه بسبب معتقداته الدينية. ولكننا نخشى إذاً ظُلماً أن القرن السابع عشر كان قرن التسامح الديني. ففي هذا القرن اشتعلت حروب دينية ضروس بين الكاثوليك والبروتستانت كما أن البرلمان الإنجليزي أصدر عام ١٦٨٩ قانوناً بحريم التجديف.

ولكن الحق يقال إن هذا القرن شهد ظهور كوكبة من أئمة الفلاسفة الليبراليين الذين أرسوا فلسفاتهم الليبرالية أسس التسامح الأوروبي في أمور الدين والعقيدة، والذين أثرت دعوتهم إلى الحرية الدينية فيما بعد. وعلى أية حال كان السبب في عدول السلطة الحاكمة من إنجلترا عن إحراق المهرطقين أنها بدأت تشعر باشمئزاز الرأي العام من بشاعة استخدام المعارق وخاصة لأن كثيراً من الناس كانوا يحملون الإعجاب بهؤلاء المهرطقين الذين منحوا بحياتهم في سبيل معتقداتهم الدينية المخالفة. ولهذا كتبت السلطة عن إحراق المهرطقين واكتفت بالزج بهم في السجن مدى الحياة حتى يلقظوا أنفاسهم الأخيرة في صمت وذون مشجع. واتباع جيمس الأول هذه السياسة فامتنع عن إحراق رجل أسباني يدين بالهرطقة الأريوسية.

طائفة الصوفيان المعادية للتثليث:

الصوفيانية ضرب من الهرطقة استحدثه فاوستو باجلو صوزيني ١٥٣٩ (١٦٠٤) الذي استقر في بولندا بعد عام ١٥٣٩ وتؤمن الصوفيانية أن الله أقدم واحد

وليس ثلاثة أقيانيم كما أنها تذكر الرومية المسيح. والجدير بالذكر أن صوزينى (أرصوصينوس) ألف مع بعض أقرانه البولنديين كتاباً باللاتينية عام ١٦٠٩ يتضمن شرحاً للمقيدة الصوصينية وأهدره إلى جيمس الأول ملك إنجلترا. فلما وقع الكتاب فى يد الملك عام ١٦١٤ هاج وماج واعتبره عملاً شيطانياً كما أن البرلمان الإنجليزي أصدر أمراً إلى عسماوى (أى الجلاله) بحرقه. والصوصينية فرقة من الفرق البروتستانتية المتطرفة، يؤكد الباحثون فى تاريخ الكنيسة الإنجليزية أن تقديم الهرطقات والمجدفين انتهى بحلول عام ١٦١٢ وأن الملك جيمس الأول كان فى معظم الوقت من أكثر ملوك إنجلترا تسامحاً وأنه أصدر الأمر بإحراق ليجات ووايتمان فى تلك الفترة من حياته التى تحول فيها إلى مذهب كالفين المشدد. فلما انتفضت عنه حمى الكالفينية أظهر ساحة دينية منقطعة النظير. ولكن الانضباط الدينى فى إنجلترا بدأ يطل برأسه من جديد فى الأربعينيات من القرن السابع عشر عندما قوى المذهب البرسبترى (وهو فى جملة مذهب كالفينى متشدد) وأخذ ينشر فى هذا القرن. وقد عاد الملك جيمس الأول إلى سابق تشدده عندما اكتشف اندشار أتباع يعسكوب أرمينوس (١٥٦٠ - ١٦٠٩) الذين يلكرون الثالوث والذين تربطهم بالصوصيلية أوثق الرضايف فهى أيضاً ترفض التثليث وتؤمن بأن الله أقدم وأحد.

لقد كان التحالف بين إنجلترا وهولندا وثيقاً لدرجة أن المضطهدين لأسباب دينية من أى من البلدين كانوا يلجئون بالبلد الآخر طلباً للأمان. وكانت هولندا تفرق إنجلترا فى سماحتها الدينية الأمر الذى جعلها ملاذاً لكل من تعرض للاضطهاد الدينى فى أوروبا. وعندما تمكن أتباع أرمينوس من السيطرة

على قسم اللاهوت بجامعة ليدن الهولندية التجأ معارضتهم من أتباع كالفين إلى كنيسة إنجلترا يطلبون منها التأييد والمؤازرة ومساعدتهم فى التخلص من أتباع أرمينوس إذ كانت الكالفينية تؤمن بالجبر فى حين أمنت الأرمنوسية بالاختيار. ولما نما أمر هذه الملاحاة إلى علم الملك جيمس الأول توفى على قراءة كتابات أرمينوس التى ما كاد ينتهى من مطالعتها حتى انفجر غضباً رامياً إياه بالتجديف ووصفه بأنه عدو الله والمعمودية. وأمر الملك بإحراق كتب أرمينوس وكتب خلفه كونيارد فورست الذى تولى من بعده رئاسة قسم اللاهوت بجامعة ليدن ووصفها بالإلحاد. وأرسل الملك إلى سفيره فى هولندا قائمة بمجموعة التجاديف الأرمنوسية التى حذا حذوها أتباع صوصينوس. وترفق الملك جيمس الأول بلفورست فلم يأمر بإحراقه كما سبق أن أمر بإحراق ليجات ووايتمان ولكنه طلب إليه التراجع عن تجديفه كما طلب إلى السلطات الهولندية طرده من وظيفته. ولكن السلطات الهولندية تسامحت معه فاحتفظت به واكتفت بنقله إلى جامعة أخرى. وقد حدثت هذه الملاحاة عام ١٦١١ - ١٦١٢ وإذا كان جيمس الأول نجح فى التصدي للهرطقة الأرمنوسية بانتهاء فترة حكمه عام ١٦٢٥ إلى الكنيسة الإنجليزية لتضطهد بذلك الطائفة البروتستانتية المتزمنة المعروفة باسم الطائفة البيوريتانية.

كان المسيحيون فى إنجلترا فى القرن السادس عشر يصوبون لعناتهم على فئة مهترطة تعرف بالمناهضين للمعمودية. ولكن غضبهم فى القرن السابع عشر انصب على طائفة الصوصيان التى سبق الإشارة إليها. ويقول الباحثون إن هاتين الطائفتين تشابهان فى بعض الوجوه مثل الأهمية القصوى للكتاب المقدس ولكنهما يختلفان فى

عدة أمور جوهرية. فبينما يميل الصوصيان إلى تفسير الإنجيل فى ضوء العقل نرى أن الطائفة المعمدانية (التي نشأت كرد فعل ضد المناهضين للمعمودية) تدعو إلى التأكيد على إيمان الفرد وما يملأه ضميره عليه بغض النظر عن معتقدات المؤسسة الدينية. ورغم إيمان الصوصيان الأوائل بأهمية العقل فى أمور الإيمان فإن هذا لم يمنعهم من الإيمان بالخوارق للطبيعة التى ورد ذكرها فى الكتاب المقدس، مثل الولادة المعزلة للمسيح. ولكن الأمر انتهى بطائفة الصوصيان إلى اعتناق العقلانية الكاملة الأمر الذى أدى إلى نبذها للأشكال التقليدية للدين. بل إنهم ابتعدوا عن فكرهم البيوريتارى المزمون بأن الله أقدم وأحد وعدلوا بعض الشيء عن قلوبهم إن المسيح بشر ليعبروا فى تناقض الاعتقاد بأنه بشر ذو مهمة قديسة. ورغم إنكار الصوصيان لجسد الله فى المسيح فإنهم لم يجدوا غضاضة فى الصلاة للمسيح والابتهال إليه، تماماً كما كانت الطائفة المعمدانية تفعل. وأيضاً رفض الصوصيان القول بأن المسيح مات للتكفير عن خطايا البشر وأن الإنسان مبرور بالخطيئة وهذا عكس ما أمنت الطائفة المعمدانية فقد أمنت هذه الطائفة أن الكنيسة عبارة عن جماعة تطوعية من المؤمنين ترفض الإرغام والقسر فى المسائل الإيمانية كما تؤمن بخلاص البشر على يدى المسيح بشرط التزامهم بطقس المعمودية. ورغم أن الصوصيان شاركهم الإيمان فإن الانتماء إلى الكنيسة مسألة تطوعية محضة لا قسر فيها ولا إرغام فإنهم اختلفوا معهم فى جدوى المعمودية فرفضوا معمودية الأطفال والراشدين على حد سواء. ويشترك الصوصيان والمعمدانون فى الاعتقاد بأن معظم العقوس الدينية ثانوية ولا أهمية لها وأن المشاء الربانى ليس فيه قساسة بل هو للذكرى. ويؤمن الصوصيان ومعظم

فمنذ إنشاء عدد آخر من الكنائس المعمدانية في جنوب إنجلترا.

ولا شك أنه من المفيد أن نعرض لآراء هلويز التي عرضها في كتابه المنشور عام ١٦١٢ بعنوان «تصريح قصير لأسرار الشرور» نظراً لأنه أول كتاب يصدر في إنجلترا للمطالبة بالحرية الدينية لكل المواطنين. صحيح أن هناك بعض الكتابات الأخرى المناهضة عن الحرية الدينية السابقة عليه مثل كتاب «فيما يتعلق بالهرطقة» (١٥٥٤) تأليف كاستليو و «خطب الشيطان» (١٥٦٥) تأليف كلوتشوس. ولكن هذين الكتابين كانا مكتوبين باللغة اللاتينية التي لا يفهمها إلا الصنف ولم تظهر ترجمتهما إلى اللغات الأوروبية مثل الإنجليزية والهولندية التي تفهما عامة الشعب إلا في وقت لاحق. ويمكن أممية كتاب هلويز المشار إليه من حق أي دولة أن ترغم مناصر مواطنيها على اعتناق دين بعينه أو تشجع ديناً بالذات بل يجب الفصل الكامل بين الدين والدولة فكل فرد مسئول عن نفسه أمام الله. وليس للدولة أو الكنيسة أن تتدخل في شئون الأفراد حتى إذا مرطقوا أو اعتقدوا آراء دينية خاطئة لأن الدين علاقة خاصة بين العبد وخالقه. والملك لا شأن له بهذه العلاقة وليس من حقه أن يتدخل فيها حتى إذا مثل المواطن سبيله وهرطق على نحو واضح.

وقد بلغ إيمان هلويز بالحرية الدينية حداً جعله يؤمن بحق الكاثوليك الذين يحمل لهم شديد المقت والكرهاة أن يتمتعوا بحرية العبادة. وفيما بعد ردد معمداني من غير رجال الكهنوت اسمه لهولارد بوشر هذه الأفكار نفسها في كتاب ألفه عام ١٦١٤ بعنوان «سلام الدين أو الدفاع عن حرية الضمير» شارحاً الفوائد التي سوف تعود على المؤمنين وغير المؤمنين وأيضاً على الحكومة والمجتمع والأفراد من جراء الحرية الدينية.

أن إلى آخر دون أن يتحول هذا الاصطهاد إلى سياسة قمعية منظمة وأثر الملك أن يظهر نحو الهرطقة من التسامح قدراً يستطيع فنانق في عام ١٦١٥ مع جورج أبوت أسقف «كانتري» على عدم اعتبار دعاة الانفصال عن الكنيسة الإنجليزية مهرةطين طالما أنهم يؤمنون بالمسيح مخلصاً لهم. بل إن أسقف «كانتري» المذكور رفض الطلب الذي تقدم به جون جيجون من «لورفرلك» بإحراق مهرةطق من دعاة الانفصال عن الكنيسة القومية اسمه وإليام ساير لإكراه المسيح والروح القدس. ورد عليه أسقف كانتري ببقوله إن ساير ليس أريوسياً أو ملحدًا حتى يستحق الحرق فهو مجرد معمداني وقع تحت تأثير أفكار البيوريتاني الانفصالي روبرت براون وبين لنا هذا أن معظم الأطراف الدينية المتصارعة في إنجلترا باتت في نهاية حكم الملك جيمس الأول من القمع والاصطهاد الديني باستثناء طائفتي الأريوسيين والصوصيان واستثناء بعض الحالات المتطرفة. ففي عام ١٦١١ عاد المعمداني توماس هلويز من منفاه في هولندا إلى إنجلترا كي ينشر دعوته إلى المذهب المعمداني ويؤسس أول كنيسة معمدانية دائمة في إنجلترا. وتعتمد توماس هلويز التحرش بالملك جيمس الأول واستفزازه فأرسل إليه نسخة من كتاب من تأليفه سطر عليه بخط يده العبارة التالية: «إن الملك بشر فأن وليس إلهاً. بلهذه فليس له سلطان على أرواح رعاياه الخالدة وعلى من القوانين وإصدار المراسيم بتحسين رؤساء روحانيين عليهم. وبالطبع غضب الملك منه فحكم عليه هو وتابعه جون ميرتون بالحبس في سجن «نيوجيت» ولكن هذا لم يحد من انتشار الحركة المعمدانية التي تمكنت في نهاية حكم الملك جيمس الأول من إنشاء كنيسة معمدانية بلغ عددها ١٥٠ عضواً.

للمعمدانيين بتجربة الاختبار. ولعل ما أم يميز هاتين الطائفتين اشتراكهما في الإيمان بأن الدين علاقة خاصة بين العبد وخالقه. ومن ثم رفضهما لأية سلطة كنسية خارجية. فالحرية في نظريهما تنحى في المقام الأول والأخير حرية العبادة. فحسب أن أن الصوصيان. شأنهم في ذلك شأن المعمدانيين. نبذوا الحروب ودعوا إلى السلام إلى جانب رفضهم لمقبرة الإعدام وضرورة إقامة التنظيمات الكنسية على أساس ديمقراطي ورفضهم القاطع لأي تدخل من جانب الدولة في أسرار الدين.. ولكن المعمدانيين أمروا بالوهبة المسيح في حين أصر الصوصيان هذه الإلهية والجدير بالذكر أن الملك جيمس الأول كان يحمل البغضاء للطائفتين كلتيهما رغم أنه كان يشاركهما الاقتناع بعدم جدوى فرض المعتقدات الدينية على الناس علوة واقتداراً. ونظراً لشدة حرصه على الحفاظ على التماسك القومي، للكنيسة الإنجليزية باعتباره خطراً داهماً وفرّ وببلا على تماسك الأمة فإنه كان في العادة يفضي الطرف عن البدع والهرطقات اللهم إلا إذا تحرش أصحابها بالمجتمع وأمروا على الاصطدام بمشاعره. ولكنه أخفق عندما هون من شأن الاختلافات الدينية المستخدمة في شعبه فقد كانت هذه الخلافات أكبر من أن يتفهمها مثل هذا التجاهل.

وأمام هذه الانقسامات بين طائفة البيوريتانيين التي أرادت أن تكون لها السيادة الدينية على بقية المل في إنجلترا وبين المعمديين الذين أرادوا الاستقلال عن كنيسة إنجلترا فحسب أن الانقسامات بين أتباع أرمينوس وأتباع كالفين داخل الكنيسة البروتستانتية رأى الملك جيمس الأول في هذه الانقسامات تهديداً لسلطته الدينية باعتباره رئيس كنيسة إنجلترا، الأمر الذي اضطره إلى ممارسة الاصطهاد الديني من

هذا العقاب قائلا إن جريمة تتدلل لا تكمن فى هرقته أو تجديفه بل تكمن فى خروجه على الإجماع القومى وقوانين المجتمع وهو أمر لا يستوجب الحرق بل مجرد الغرامة والحبس، ورغم أن لود أخطأ عندما تصور أن أسلوبه العنيف سوف يكون ناجحاً فى معاملة البيوريتانيين المنشقين فإنه كان على حق تماماً عندما أدرك أن الملك والنجل البروسانتية المختلفة من معنانيين وأتباع براون وبرسبريين وأتباع عائلة السبعة لم تكن لتتورع عن الإطاحة بكل من الكنيسة الأنجليكانية والنظام الملكى لو أمكنها ذلك.

كانت يد رئيس الأساقفة الجديد لود طائلة بسبب سيطرته على محكمتين هما محكمة مجلس النجمة ومحكمة اللجنة العليا للقضايا الدينية. ورغم أن المحكمة الأولى كانت تتمتع بسلطات واسعة ونفوذ كبير فإنها درجت على الامتناع عن النظر فى القضايا الدينية وإحالتها إلى المحكمة الثانية وهى محكمة اللجنة العليا للقضايا الدينية. وفى عام ١٥٩٦ عرضت على محكمة مجلس النجمة قضية مهرطق قال: «إن المسيح ليس الخالص وإن الإنجيل حكاية من نسج الخيال». ولكن هذه المحكمة امتنعت عن النظر فى هذه القضية وقامت بإحالتها إلى محكمة اللجنة العليا للقضايا الدينية ثلثت فيها. وأيضاً فى عام ١٦٠٦ عرضت على محكمة مجلس النجمة قضية أخرى لرجل منهم بالتجديف البشع، فقد صرح هذا الرجل أمام شهود بأنه «إن نزل الله بنفسه من السماء وجاء ليهدد فإنه لن يرخص لتجديده أو يقبل طاعته. ورغم أن محكمة مجلس النجمة حكمت على هذا المجهنم بالسجن لمدة ثلاث سنوات لارتكابه جريمة سوء السرك فإنها اعترفت بعدم اختصاصها بالنظر فى القضايا الدينية، وعلى أية حال فإن محكمة مجلس النجمة لم تكن كذلك مختصة بالنظر فى

الملك جيمس الأول ورئيس أساقفته المتحدر جورج أبوت (١٥٦٢ - ١٦٣٣) وإلها اشتدا فى عهد الملك تشارلس الأول (١٦٠٠ - ١٦٤٩) الذى نجحت طائفة البيوريتانيين فى الإطاحة به وإعدامه. وظهر التشدد بجلاء عندما أصبح وليام لود (١٥٧٣ - ١٦٤٥) رئيساً لأسقفية تكاندربرى؛ فقد ملحه تشارلس الأول سلطاناً مطلقاً فى ملاحقة كل من تسول له نفسه الخروج على كنيسة الدولة وهى الكنيسة الأنجليكانية. توهم لود أن بوسعه صد الزحف البيوريتانى الكاسح على كنيسة الدولة عن طريق استخدام القسر فى فرض الوحدة الدينية على الشعب الإنجليزى. وخيل إليه أن بمقدوره أن يقضى على انقساماته الدينية عن طريق إلزامه بالصلاة على نهج الكنيسة القومية الأنجليكانية الموالية لكنيسة روما. ولم تفلح هذه السياسة فى استحصال شأفة الانشقاق الدينى بل زادت من صراوة فهاجر آلاف المنشقين البيوريتانيين إلى أمريكا هرباً من الاضطهاد الدنى وتثبت زملأهم باقتناعهم بالمذهب البيوريتانى وطالبوا بضرورة الاستقلال عن كنيسة الدولة الأنجليكانية وبالتالي عن الكنيسة الرومانية. وأدرك لود أن رأى العام سوف يستهجن اضطهادهم لهم لو أن وجه إليهم (وهم المؤمنون بأثرية المسيح) تهمة المروق أو الهرطقة أو التجديف. ولهذا برر اضطهادهم لهم بسبب خروجهم على الإجماع العام وعمل شرخ فى جدار وحدة الأمة الدينية والقومية ولين بسبب أى خطأ فى عقيدتهم، ويتضح لنا هذا من موقفه من قضية جون تتدال التى أثيرت عام ١٦٣٩. فقد دعا تتدال إلى الاستقلال عن الكنيسة القومية أى الكنيسة الإنجليكانية فغضب منه ثل أسقف بورك آنذاك وأراد معاقبته بإرساله إلى المحرقة. غير أن لود رئيس الأساقفة اعترض على

ويعتبر الكتاب الذى ألفه جون ميرتون بعنوان «الرد على الاعتراضات» (١٦١٥) خطوة كبيرة إلى الأمام فى طريق الدفاع عن الحرية الدينية لأن كلا من هلويز ويوشر لم يجدا غضاضة فى أن يطرد رجال الكهوت المهرطقين من حظيرة الدين إذا استنفدوا معهم دون جدوى كل وسائل الاقتناع. والأهم من هذا الكاتنين لم يجرؤا على التطرق إلى موضوع تسامح الدولة أو الكنيسة مع التجديف وهو الأمر الأكثر سوءاً من الإلحاد لأن الملحد ينكر وجود الله فى حين أن المجدف يستهزئ به مما حدا بالمهد القديم إلى القول بأن المجدف مستوجب الموت. والرأى عند ميرتون نسخ هذا الحكم الموسوسى القاسى. ويضيف ميرتون فى هذا الصدد إن طرد المهرطق أو المجدف من حظيرة الكنيسة يتنافى مع الروح المسيحية السمحة التى لا تبسح للسلطة الزمنية أو السلطة الدينية توقيع هذا العقاب. ويرى ميرتون أن المسيح احتفظ لنفسه بحق الحكم على المجدفين. فضلاً عن أنه يوجد فى كل إنسان عنصر طيب يرجى منه إلى الخير. ومن ثم فإن طرده من الكنيسة يفلق باب الخلاص فى وجهه نهائياً. ويدلل ميرتون على ذلك بقصة القديس بولس الذى جفف على المسيح قبل أن يرى نور الحق. ولو أنه طرد من حظيرة الإيمان لصاحت كل فرصة فى هدايته ولما تحققت مشيئة الله فى صلاحه. حتى اليهود أنفسهم استهزؤا بالمسيح وجحدوا عليه حين جاءهم مبشراً ورغم هذا فإنه سعى إلى إقناعهم بالحنس وبقرة الروح. ونحن نرى دعاة الحرية الدينية فى القرن السابع عشر أمثال روجر وإلهامز (١٦٠٤ - ١٦٨٣) ووليام بن (١٦٤٤ - ١٧١٨) يستخدمون هذه الحجارة نفسها.

يقول المؤرخون إن التعصب والاضطهاد الدينى فى إنجلترا زادا بشكل ملحوظ بعد وفاة

جرائم الخيانة والجدليات كما أنه لم يكن من صلاحيتها الحكم بالإعدام فقد كانت محاكم القانون العام هي التي تتولى محاكمة المتهمين بارتكاب جرائم الخيانة والجدليات. وكان من سلطة محكمة مجلس النجمة أن تعاقب بالنسج والغرامة وتشويه أجساد من تلبث إدانتهم دون أن يكون لها الحق في بذر أطرافهم أو إصدار أحكام الإعدام عليهم. فقد كانت عقوبة الإعدام من اختصاص المحاكم التي تطبق القانون العام وقاصرة فقط على الجدليات وجرائم الخيانة. والجدير بالذكر في هذا الصدد أن المحاكم المختصة بتطبيق القانون العام كانت بدورها تحيل القضايا المدنية المعروضة عليها إلى محكمة اللجة العليا للقضايا المدنية. ومع هذا فقد كانت هناك بعض الاستثناءات ومنها أن محكمة الملك هي أعلى محكمة في إنجلترا تختص بتطبيق القانون العام أصدرت عام ١٦١٧ حكماً بإدانة مهترطق اسمه أتودو قال إن الدين بدعة جديدة ومسحونة وأن الوعظ والتبشير لا يخرجان عن كونهما نوعاً من اللغو. واعتبرت هذه المحكمة التي نظرت قضية دينية لأول مرة أن هذه الكلمات المجدفة كُتبت في حق الكنيسة الإنجليزية. وحيث إن الملك هو رأس الكنيسة فإن أي هجوم عليها يعتبر هجوماً على شخص الملك. ولكن جرت العادة في إنجلترا على أن تخصص محكمة اللجة العليا للقضايا المدنية الفاضلة للنزاع المباشر لرجال الأكليروس بالنظر في أمور الهرطقة والتجديف.

وفي القدرة التي كان وليام لود فيها رئيساً لأساقفة كاتدرى، امتلعت محكمة اللجة العليا للقضايا الدينية بتوجيه منه عن تقديم أي خارج على الدين إلى المحاكمة بتهمة التجديف فقد رأى أنه من الأجدى إقامة الدعوى على أسس غير دينية.

وفي عهد سلفه الراحل جورج أبوت الذي اشتهر بتسامحه لم يقدم إلى هذه

المحكمة سوى منهم واحد يدعى ريتشارد لين وذلك في عام ١٦٣١. كان لين ترزياً وجهت إليه تهمة التجديف لأنه نسب إلى نفسه صفات الأوربية في الوقت الذي كان فيه لود يمثل أسقفاً لمدينة لندن تحت رئاسة جورج أبوت رئيس الأساقفة. ووجه لود إلى المتهم كلمات تذر بالبشر المستطير وتهدهد بالويل والذبور إذ خاطبه قائلا: «لقد سمعت أنك عضو في جماعة عائلة المحبة الهرطقة، وأنتك تؤمن بأن الآلوه في الكلام شيء مشروع. فهل قلت إنك مثل المسيح تجمع بين اللاهوت والناسوت». فرد عليه المتهم قائلاً إنه يعتقد أن المسيح يسكن في حنايا كل مؤمن. ولهذا فإن الله بفضل المسيح يعتبره كاملاً. وسمع أبوت رئيس الأساقفة رد المتهم فحضره قائلاً: إنه إذا لم يركع على ركبتيه ويطلب المغفرة بسبب تجديفه فليسوف يجعل منه أمثلة للعالمين. ولكن لود لم يرق له هذا الوعيد الذي اعتبره رخواً وطرياً ويصلى المتهم فرصة للندم والتراجع في حين أنه كان يود إنزال أقصى عقوبة بالمتهم واحتجازه في سجن برايدويل لحين نهاية الدورة القضائية اعتقاداً منه أن هذه أنجع وسيلة لإرغامه على الخضوع والاستسلام. واستطاع لود بنفذه حتى وهو أسقف أن يحصل على موافقة اللجنة العليا للقضايا الدينية على ذلك. وعندما خلف لود سلفه أبوت في رئاسة أسقفية كاتدرى انتهج على طول الخط سياسة تشب بالتشدد والقسوة الأمر الذي كان له أخطر العواقب وأوغر صدور عامة الناس ضده رغم أنه توخى الحيطة والمكر فنجذب أن يقدم الجارجين على الدين إلى المحاكمة بتهمة الهرطقة أو التجديف واكتفى بأن يوجه إليهم تهم القذف والشهير والخروج على إجماع الأمة. وتكلم بشاعة قسوته من معاملته الهرطقة عام ١٦٣٧ للثلاثة من المتهمين البيوريتانيين أحدهم طبيب اسمه الدكتور جون باستويك والثاني قسيس ومبشر اسمه القس هنري

بيرتون والثالث محام اسمه ولوم برين. وقد اتهم الثلاثة بأنهم قاموا بنشر جمود لأدع على لود وقساوسته وعلى الكنيسة الأنجليكانية. والغريب أن تغديراً جوهرياً طرأ على موقف عامة الشعب الإنجليزي من قسوة السياسة التي يتبعها لود مع المجدفين.

فقد سبق لمحكمة مجلس النجمة أن أصدرت عام ١٦٣٢ حكماً بحرمان برين من مزاوله مهنة المحاماة وفرضت عليه غرامة كبيرة تقسم النظم وأمرت عشماوى بقطع أنفيه دون أن يستهجن رأى العام بقناعة هذا الحكم. ولكن لم ترض ثلاثة أعوام على صدور هذا الحكم حتى حدث تغيير واضح في موقف عامة الناس فقد بدوا يعيدون عن سطهم وأشملزاهم من قسوة مثل هذه الأحكام. وتكلم هذا بوضوح من موقفهم عام ١٦٣٧ من الأحكام الصادرة ضد المتهمين البيوريتانيين الثلاثة الذين سبق الإشارة إليهم.

فقد أظهرنا عطفًا بادياً عليهم باعتبارهم ضحايا الاضطهاد وشهداء الاستمساك بعقائدهم ويات من الواضح أن مراحل الشعب الإنجليزي تكلمت بالغضب وتمثلت رجسية السياسة التي التتهجها لود مع الثلاثة البيوريتانيين المخالفين له في الملة في طبيعة الأحكام التي أصدرتها محكمة مجلس النجمة ضدهم فقد فرضت هذه المحكمة على كل منهم غرامة قدرها خمسة آلاف جنيه استرليني وحبستهم مدى الحياة في قلاع نائية مع قطع آذانهم. وعدد التنفيذ اكتشفت المحكمة أنه سبق لعشماوى أن قطع أنفى البيوريتاني برين وأنه ترك جزءاً منهما دون بتر فلم تتورع عن إصدار الأمر باستئصال ماتقياً منهما فضلاً عن أنها حكمت بدمغ نديتين على وجنبيه تذكراً بما اقترف من جرم.

وفي عام ١٦٤٠ أى بعد انقضاء ثلاثة أعوام على محاكمة البيوريتانيين الثلاثة

اجتاح التمرد للماضى صفوف الشعب الإنجليزى، ولما حصد الخلاف بين مجلس العموم البريطانى وبين الملك تشارلس الأول الذى أسلم قياده لرئيس أساقفته لود وسام هؤلاء الأعضاء ألا يعير الملك الشكوى من هذه المظالم والممارسات الكنسية الوحشية أدنى اهتمام. وزاد الطين بلة أن لود أراد أن يفرض المذهب الإنجليكانى على إسكتلندا المزملة بالمذهب البريستيرى وهو مذهب بيوريتانى متطرف يدعو إلى انتخاب رجل الدين الأمر الذى أدى إلى اندلاع الحرب الأهلية بين إنجلترا واسكتلندا. وبدلاً من أن يتخلى لود عن تشده أمن فى اتباع سياسة التمسك وإصدار المراسيم الخاصة بقمع البروتستانت وطائفة الصوصيان. وفى العام نفسه (١٦٤٠) حدث صدام بين الجماعة الكاثوليكية وهى أيضاً ملة بروستانتية متعددة وبين أجهزة الدولة.

فقد اجتمع لفنان من أتباع كالفين المطالبين بالاستقلال عن كنيسة الدولة الأنجليكانية وقاموا بتحطيم قاعة محكمة اللجنة العليا للقضايا الدينية وهم ينتظرون إصدارها للحكم على واحد من زملائهم وخشى مجلس الملك من تقديم زعيمهم إلى المحاكمة كما رفضت هيئة كبار المحلفين إدانة الثائمين بأعمال الشغب. وهكذا بات من الواضح أن الحكومة تتهاوى وأنها عاجزة عن التصرف. وفى شهر نوفمبر ١٦٤٠ اجتمع البرلمان الثانى فى وجه الملك ووجه أعوانه من الكنيسة الإنجليكانية.

واستطاعت طائفة البيوريتانيين التى كانت مضطهدة أن تسوِّط على البرلمان الذى رفض المراسيم التمسعية التى أصدرها لود. وأمر بالإفراج عن كل المنشقين الدينيين من السجون وإلقاء القبض على لود نفسه. ثم أمر البرلمان بحبسهم تمهيداً لتنفيذ حكم الإعدام فيه عام ١٦٤٥. وإلى جانب

هذا قام البرلمان البيوريتانى الثالث بإلغاء محكمة مجلس اللدجة ومحكمة اللجنة العليا للقضايا الدينية. وفى صيف عام ١٦٤٢ كانت الحرب الأهلية بين أنصار البرلمان وأنصار الملك تشارلس الأول قد بدأت وبالرغم من أن هذا البرلمان استطاع أن يفرض نفوذ الكنيسة الكاثوليكية فى إنجلترا، وأنه كان يسعى لئلا يسهل أن يستطاع فرض البروتستانتية على البلاد فإنه خشى مغبة ذلك ورأى أنه من الحكمة أن يناصر الدعوة إلى فصل الدين عن الدولة (وهو الموقف الذى كان أتباع الطائفة المعمدانية يتبنونه) درءاً للصراعات الدينية التى قد تطرح به. غير أن هذا لم يمنع البريستيرى أو البيوريتانيين المتعصبين الذين دانت لهم أغلبية البرلمان فى إصدار الكتيبات والمؤلفات الداعية إلى التحصيص الدينى واضطهاد الطوائف الدينية المعارضة لهم فى رأى والتقدير. وبقى الكتاب الذى ألفه فرانسيس تشيول، نشأة الصوصانية ونموها وخطرهما (١٦٤٣) الضوء على نزعة البريستيريين إلى قمع الاتجاهات الدينية المخالفة لهم وانتهامها بالهرطقة الصوصانية. وجاء آدم ستوارت من بعده ليحرض القضية على قطع ألسنة الهرطقة والمجدفين حتى لا تنتقل عدوى الزندقة إلى المتدينين الصالحين قائلا: «إن الله فى العهد القديم لم يدع إلى التسامح مع الديانات المختلفة، وإن المسيحية أشد ماتكون حاجة إلى التماسك والوحدة بل إن أقراباً باجيت طالب فى كتابه «هرطقات» (١٦٤٥) بإعدام الهرطقين على أساس أنه طالما أن القانون ينص على إعدام من ستم مياه الشرب فلا بد وأن يحكم بالإعدام على ما هو أسوأ من ذلك وهو تسميم الأرواح. ومما يدل أيضاً على أن غلاة المتزمتين من البيوريتانيين كانوا بعيدين عن التسامح الدينى أن جون باسكويك الذى كان منضياً تصعب واضطهاد رئيس الأساقفة لود لم يتورع عندما دانت له السلطة أن يضطهد كل

من يعترض على الملة البريستيرية متناسياً أنه كان إلى عهد قريب للغاية منفيّاً ومضطهداً بسبب آرائه الدينية. وأكد باسكويك أن الكتاب المقدس لا يدعو إلى التسامح وأن الله نفسه طالب بالمرء للمجدفين والملحدون والذين يندمون السبت ويفتخرون إلى الخلق القويم والمتسامحين مع جميع الأديان». ومعنى هذا أن الطائفة البريستيرية سعت إلى إحياء الاضطهاد الدينى الذى كانت ضحيته فى يوم من الأيام. وقد بث جنوح البريستيريين إلى القمع العربى فى قلوب المال الأخرى التى شعرت بالعجز أمام البريستيريين الذين كانوا يسيطرون على الجيش. وكان مذهب الصوصيان بالذات فى مركز واضح الضعف. صحیح أن البرلمان فى عهد تشارلس الأول ألقى المرسوم الذى أصدره لود فى عام ١٦٤٠ لقمع الصوصانية. ولكنه لم يفعل هذا من باب التعاطف معها بل لأن لود احتفظ لنفسه وأساقفته بحق إطلاق تهمة الصوصانية على من شاء من العباد فى حين أراد البرلمان أن يلتزم منه هذا الحق وهذا ما نجح فيه بعد تفككه من التخصص من سلطة لود وأساقفته.

وفى عام ١٦٤٥ أدان البرلمان بمجلسيه العموم والوردات مبحثاً بعنوان «تفذية المومنين» من تأليف جون آرثرش مفاده أن ضلالتهم الإيمان لا ينبغي أن يجرسوا للاضطهاد. ذهب المجلسان إلى أن الكتاب يتضمن دعوة إلى الهرطقة والتجديف. وسعى البرلمان إلى معاقبة المؤلف فلما اكتشف أنه انتقل إلى جوار ربه اضطهد صاحب المطبعة وأمر عشماني بإحراق نسخة فى أماكن مختلفة فى مدينة لندن بحضور رجال الكنيسة لبشرحو للناس اللطاعات التى يتضمنها الكتاب.

ومرت فترة طويلة دون أن تثار على رأى العام قضية تجديف واحدة.

ولكن في عام ١٦٤٥ أثبتت في عهد تولى البروتستانتين زمام الأمور قضية رجل اسمه بول هست. وهو أول إنجليزي يتصدى للكتابة عن الموصونية. وتمكن هست من تهريب مخطوطته من السجن الذي أودع فيه ورأت المخطوطة طريقها إلى النشر. واجتمع البرامان على عجل ليصدر أمره بأن يقوم عشماوى بحرق الكتاب أمام الناس. درس هست اللاهوت في جامعة كامبردج واستطاع بفضل أسر حالته أن يتفرغ لدراسة موضوع الموصونية الذي استهواه وأن يسافر إلى البلاد الأوروبية ليستقصى هذا المذهب على الطبيعة وظروف نشأته في كل من بولندا وترانسلفانيا. وعدد عودته إلى إنجلترا للتحقق من بالديش الذي كان البرامان يسيطر عليه. وبعد ذلك تحدث صداقة كانت تربطه بزميل قديم يدرس اللاهوت في جامعة كامبردج. وأطلع هست زميله الذي صار فيما بعد قسيساً بيوثانياً على مخطوط كتاب يتناول اللاهوت كما أطلعه على بعض الكتب التي تتناول الموصونية كان قد أصدرها من الخارج. وارتاح هذا الزميل لما احتوته هذه الكتب من آراء خارجة على الدين فقام ببليغ البرامان بأمره. فجز البرامان بهيست في السجن أوائل عام ١٦٤٥. وشكا قساسة مدينة يورك من تجديد هست في مجمع دوستمستر لرجال الأكثريوس. وهو مجمع أنشأه البرامان عام ١٦٤٣ وأراد هذا المجمع أن يجعل من مسألة بول هست محكاً لاختبار فاعليته وقدرته على العمل. وأظهر البريسبيطريون الذين كانوا يسيطرون على مجمع دوستمستر إعجاباً بكنيسة إسكتلندا البريسبيطيرية باعتبارها نموذجاً يحدث في التنظيم الكنسي ودقة النظام. وكان هذا المجمع يأمل في فرض المذهب البريسبيطري على جميع أرجاء إنجلترا. ولكنه أراد إزاحة هست لأنه يفت عائقاً في طريق تحقيق هذا الهدف ووطن المجمع بأنه بإمكانه أن يضع حداً للدعوة إلى الانهاج سياسة التسامح لو أنه

استطاع أن يجعل من هست عبدة وأملوة. والتهمز البريسبيطريون هذه الفرصة لإثبات أن التسامح الديني سوف يؤدي إلى الشقاق والهرطقة والمروق. ولما علم اللورد فيرفالكمس القائد الأعلى للجيش الذي كان يست يخدم فيه بالأمر قام بإرساله إلى مجمع دوستمستر في لندن ليتولى التحقيق معه.

وفي ١٠ يونيو ١٦٤٥ اجتمع مجمع دوستمستر ليصدر إدانة هست بسبب تجديد وطالب بسرعة وضع حد لحرية الرأي والأديان (كما تضمنتها الكتب وغيرها) التي تتذرع بحرية الضمير وتلتزمها فرصة للتعبير عن الأفكار المهرطقة وما شابه ذلك. وفي يوم الاجتماع نفسه توجه أعضاء المجمع بكامل هيئته إلى مجلس العموم بشرح الموضوع أمامه والضغط عليه واتهموا هست بالتجديف على إلهنا ومخلصنا يسوع المسيح وعلى الروح القدس وساقوا الدلائل على تجديد وطالبوا بإتزال أقصى عقوبة على هذا المذهب الزنيم. ووعد البرامان بإتزال أقصى عقوبة عليه وأحال الأمر إلى لجنة للتحقيق فيه وأصدر البرامان تعليماته إلى هذه اللجنة بعدم انشغالها بأي موضوع آخر حتى يتسنى لها الوصول إلى قرار فيه على وجه السرعة. واحتفظت السلطات بهيست رهن السجن ومنحته من الاتصال بغير أعضاء اللجنة ومع هذا عجزت اللجنة عن التوصل إلى قرار سريع بشأن هذه المشكلة.

واستمر هست في التعبير عن تجديد في لمدة سبعة شهور وهي الفترة التي وجدت فيها اللجنة نفسها عاجزة عن التصرف معه وكان سبب من أسباب تعطيل عمل اللجنة أن مجلس العموم قرر أن يصنيف إليها بعض المعامين.

وفي يناير ١٦٤٦ انتسبت اللجنة من وضع تقريرها ورفعته إلى مجلس العموم وأعلنت أن هست مذنب في التهمة الموجهة

ضده ولكنها صرحت بأنه ليس هناك نص في القانون لمحاكمته. واستمر هست سادراً في تجديد دون رادع فأنكر الشاثل والروح القدس وعبر عن طائفة من التجديفات الفظيعة التي لم يسمع بها أحد من قبل.

ومع ذلك فقد أصبح عجز القانون أمامها واضحاً بعد أن قام البرامان الإنجليزي عام ١٦٤١ بإلغاء المحاكم الكنسية التي استغلها رئيس أساقفة كانتربري للتركيب بالمخالفين له في الملة والعقيدة. ومما زاد الأمر تعقيداً أن القانون العام اعترف بقصوره وعجزه عن التصدي لظاهرة الهرطقة والتجديف. وأمام هذا الوضع المريب والمسير طلبت اللجنة المناط بها التحقيق مع هست من البرامان أن يسدى إليها الشورى والنصح فيما عساه أن تطفه فأمر مجلس العموم بضرورة فرض القيد المشددة على هست وضرورة محاكمته على تجديد. ولم يجد البرامان مخرجاً من ورطته غير توريث التجديف وإستنان قانون بشأنه ثم تطبيق هذا القانون بأثر رجعي على هست وتقديمه إلى المحكمة للاحتفاظ بالشكل القانوني المطلوب. ولأن مثل هذا القانون احتاج لاستنائه وضع تفصيلاته فقد قام مجلس العموم بعن كل المعامين فيه إلى لجنة الصياغة ومطالبها بالانتهاء من تقريرها ورفعته إلى المجلس في ظرف أسبوع. ولكن الإجراءات تعثرت ولم ترفع اللجنة تقريرها إلا بعد شهرين وأصدر البرامان مشروعاً بإعدام هست شتقاً بسبب إنكاره للثالوث والوهي المسيح والروح القدس وغيرها من التجديفات اللينة ولكن البرامان لم يضع هذا المشروع موضع التنفيذ. ويصحت تخطيط البرامان في قضية هست أن أعضاء مجلس العموم صرخوا على أن يقوم المجلس بالتحقيق بنفسه معه في الوقت نفسه الذي شكل فيه لجنة من القساوسة لزيارته في السجن للسمي إلى هدايته وإقناعه بالتحلي عن تجديد.

ولكنه ظل متشبهاً بهرمطقه فى عداد حتى النهاية.

وفى ٤ أبريل ١٦٦٦ أحمضر السجنان هست من سجنه للمثول أمام مجلس العموم فى اليوم نفسه الذى كان من المفروض أن يمثل أمام المحكمة. وكان من المفروض أيضاً أن تتم محاكمته قبل صدور قرار بإدانته. ولكن رئيس اللجنة التى أنيط بها تحقيق القضية واللى استمرت فى عملها ما يقرب من عام تلاً الاتهامات التى قال إنها ثابتة على المتهم. وأعطى رئيس اللجنة للمتهم فرصة للدفاع عن نفسه. فادعى أنه يؤمن بالثالوث المقدس ولكنه يختلف مع أنطاسيوس فى تصوره للأقانيم الثلاثة وهو يمتسدى لحنس الهرطقة الأريوسية فى القرن الرابع. وبعد أن أدلى هست بأقواله أمام مجلس العموم أعيد إلى السجن واحتار هذا المجلس فلم يعرف كيف يتصرف معه فقام بتشكيل لجنة جديدة مكونة من خمسة أعضاء للبت فى هذا الموضوع. ووجدت هذه اللجنة الجديدة نفسها فى حيص بيص فاستعانت بدورها بخمسة أعضاء آخرين من مجمع دوستمستر وشاعت الصدقة أن يكون بعض الأعضاء فى اللجنة بعيدين عن التعصب ومن غير المؤمنين بالذهب البرسبتورى ومن المدافعين عن حرية العقيدة. ومما زاد من صعوبة وصول اللجنة إلى قرار أن قضية هست تحولت إلى قطعة فى لعبة شطرنج فى مباراة محترمة بين دعاة التحرر الدينى ودعاة القمع الدينى لكل من يخالفهم فى مفاهيمهم العقائدية أو يخرج عن النسق الدينى العام. والجدير بالذكر أن تماسك البيوريتانيين كان رهناً بكفاحهم لرفع الظلم الواقع عليهم من قبل الكنيسة الكاثوليكية ولكن تماسكهم نهائى وانفراط عقدهم بمجرد أن تغلبوا على مضطهديهم وأطاحوا بكنيسة إنجلترا فتحولوا إلى مجموعة متنافرة من

الفرق والحق المتناحرة الأمر الذى حدا بتقسيم برسبتورى إلى الشكوى من أن كل من هب ودب أصبح واعظاً يغنى فى شكون الدين سواء كان (جزمانى أو صرماتى) أو سايس خيول أو صانع زراير. ورأى هؤلاء أن من حقهم أن يفسروا الكتاب المقدس على النحو الذى يشاؤون من فوق المذابح الأمر الذى أدى إلى بث الخلافات والتشاور الهرطقات. حتى الجيش نفسه والبرلمان لم يسلموا من عدوى الخلافات الدينية التى فرقت صفوف البيوريتانيين ورغم أن البرسبتوريين كان لهم اليد الطولى فى منتصف الأرميونيات من القرن السابع عشر فإنه لم يكن لديهم القوة الكافية للسيطرة على الطوائف البروتستانتية الأخرى. وهكذا ارتفع عدد الفئات البروتستانتية المتناحرة فى غضون سنتين فقط من ثلاث إلى أربعين طائفة. ولما أدركت هذه الفرق المتناحرة خطر الخلافات الداهية على بقائها رأيت ضرورة الاستمساك بمبدأ التسامح الدينى مع كافة الطوائف المسيحية باستثناء الكاثوليك والصومسيان والمحدنين وظهرت مجموعة بروتستانتية تعرف بمجموعة المستقلين انضموا تحت لواء واحد هو الذود عن التسامح الدينى. وكان كرموهويل الذى أطاح بالملك تشارلس الأول من المؤيدين لهؤلاء المستقلين. ومن المعروف أن كرموهويل وجه رسالة إلى رئيس مجلس العموم ينادى فيها بضرورة تحقيق حرية الضمير لكل عضو فى البرلمان والجيش بل لكل مواطن يحارب ضد الملك. ولكن البرسبتوريين أصروا على إدانة هست حتى يرتدع الآخرون عن التجديف والشاطور على الدين. وظهرت كتابات تدعو بصراحة إلى ذلك.

والجدير بالذكر أن أحد غلاة البرسبتوريين المتشددة واسمه توماس إدواردز ألف كتابا بطران جانجريتا، ذهب

إلى أن التسامح الدينى رفس من عمل الشيطان لأنه فتح الباب لدخول مالا يقل عن ١٧٦ نوعاً من أنواع الهرطقة والتجديف إلى الأراضى البريطانية وعلى رأسها الأريوسية والصومسانية. وشكا عضو من رجال الدين فى مجمع دوستمستر، من أن الجيش وجماعة المستقلين دعوا إلى الحرية الدينية فى الوقت نفسه الذى انتشر فيه التجديف. فضلاً عن أن مجلس العموم شجع المستقلين بدعوتهم أحياناً إلى التحدث من فوق منابرهم. وهكذا بدأ واضحا أن الدعوة إلى الحرية الدينية كانت فى مثل قوة الدعوة إلى التشدد والقمع الدينى. أى أن موازين القوى بين الجانبين كانت متعادلة. وأمام هذا التكاثر من تعدد القوى المتشددة أمامها غير الإصرار على الاحتفاظ بهست فى السجن. وفى عام ١٦٦٦ قام مجلس العموم على نحو مكرر باستدعاء هست من السجن للتحقيق معه ثم أعادته إليه دون أن يتمكن من الوصول إلى قرار بشأنه نظراً لتأثير عدد كبير من أعضاء البرلمان له. وكفى للتدخل على وجود هذا التأييد أنه تمكن وهو فى الحبس من كتابة ونشر كتيب وجهه إلى مجمع دوستمستر، طالب فيه بإلغاء عقوبة الإعدام بحجة أنه لا يعنى فرصة للمهرطق أو المجدف أن يندم. ويضرب على ذلك مثلاً بهولس الرسول. فلم أن هولس الرسول أعدم بسبب تجديفه لخسرت المسيحية واحداً من عمدتها، فضلاً عن أن هست تمكن وهو فى السجن من نشر رسالة موجهة إلى البرلمان طالبه فيها إما بالإسراع فى إدانته والحكم عليه أو إطلاق سراحه.

وفى نهاية عام ١٦٦٦ حسم البرلمان هذه الملاماة بين المطالبين بالحرية الدينية والمعارضين لها بأن أصدر قراراً بإعدام كل من يدينه التمساضة بتهمة الهرطقة ضد «مصنفاة الله». ولكن هذا القرار استبدع سلطة المحاكم الدينية واختصت المحاكم المدنية

بالظفر في قضابا الهرطقة والتجديف. وفي منتصف عام ١٦٤٧ نشر بيسْت كتاباً بعنوان واكتشاف الأسرار، ورد فيه أن أنصاره قدموا أكثر من مائة التحماس إلى البرلمان للدفاع عنه. وفي أوج مناقشة البرلمان لمشروع عقاب التجديف، تقدم إليه الجيش بمقتراحتين تتلخص بضممان الحرية الدينية لكل الطوائف والمال باستثناء الكاثوليك. ووجد بيسْت عدداً من رجالات المجتمع الإنجليزى البارزين ينافسون عنه مثل جون سيلدن عالم القانون السرموق. وتصنت للدفاع عن بيسْت من خارج البرلمان جماعة تعرف بجماعة الهدم وفي أول جماعة في التاريخ الحديث تذخر نفسها لمحاربة الاضطهاد الديني والدفاع عن حرية الضمير. وقال واحد من زعماء هذه الجماعة واسمه **وليم والدين** إنه ليس من حق البرسبيتريين إنزال أى عقاب بيسْت في حالة قتلهم في تغيير معتقدهات وإقاعه بخلطه. وقد تصدى للدفاع عن بيسْت قسيس في جماعة المستقلين (التي سبق الإشارة إليها) اسمه **جون جومرين** الذى نادى بضرورة إعطاء حرية الضمير الكاملة لكافة المال بما فيهم الأتراك واليهود وأنجاء البابوية وأضاف أن الزج بيسْت في السجن لا يقدم غرضاً ومطالب بعدم استخدام العنف ضده حتى لو تمكن من تأسيس مؤسسة مهترطقة وخارجة على الدين وتؤمن بالأيوسية.

ولكن يست تحدى البرلمان بهرمقانه
على نحو أخرج صدر المناقخين عنه.
وغضبت الأغلبية البرلمانية الريبستورية من
دعوة يست المشرحة إلى الهرمقة
الصومانية مثل قوله إن المسيح أدنى مرتبة
من الله وأن مجمع نيقية جانبه الصواب
عندما قرر بأن الله يشتمل على أقنانة ثلاثة.
ويرفض يست الاعتقاد باجماع اللاهوت
والناسوت في شخص المسيح وذهب إلى أن

هذا الاعتقاد يتعارض مع أحكام العقاب والإنجيل. كما أنه اتهم قرارات مجمع نيقية بأنها تفوح برائحة الهرطقة لأن هذه القرارات تجعل يسوع المسيح الابن مساوياً للآب والمخلوق مساوياً للخلاق. والرأي عند يوست أن الهرطقة الحقيقية تكمن في الإيمان بالتثليث والتشكيك في وحدانية الله. فضلاً عن اعتقاده أن أريوس كان أكثر فهماً للشيحية من أنثاسيوس. وأضاف يوست أن تجربة هولندا وبولندا في التسامح الديني كانت لها أفضل النتائج وطرح في كلا البلدين: أطيب الثمار. ويسبب هذا المروق الصريح على الدين أدان مجلس الدواب الإنجليزى كتابه الذى يتضمن هذه التجاذيف وأمر عشماوى بحرق نسخه على مدار ثلاثة أيام وفي أماكن مختلفة في لندن. ورغم أن مجلس العموم أجرى تحقيقاً لم يسفر عن أية نتائج.

ثم تفجرت قضية أخرى تتعلق برجل آخر اسمه **جون بيدل** الذي يعتبر أباً المذهب البروتستانتي في إنجلترا وهو مذهب ينكر الثلاث ويؤمن بوحديانية الله. وقد تسببت الدعوة البروتستانتية في خلق كثير من المشاكل والمآعاب لسلطات إنجلترا الكنسية. وبدأت **هرطقة جون بيدل** تلقى على أخبار يست التي أخذت تتواى في طيات الدسائس. وذلك بعد أن قامت السلطات بالإفراج عنه بسرية في نهاية عام 1٦٤٧ بعد أن قطع على نفسه عهداً بامتناع عن نشر أفكاره المهرطقة. ورغم أن مبعدين توفي دون أن يترك وراءه أتباعاً برميندس فإنه من المحتمل أن يكون **جون بيدل** قد نازح به.

لم يترك بيدل مدرسة أو مؤسسة دينية من بعده كما أنه لم يترك في مجال الهرطقة أية إضافة ذات بال. ولا ترجع شهرته إلى أفكاره بقدر ما ترجع إلى ما تعرض له من

اضطهاد في حياته وإلى ما كذبته
الصومانية في أوروبا التحريف الإنجليزي بها،
ورغم استقلاله وأعدائه وعلميته في التعبير
عن رأيه فإنه أثار عاصفة من السخط الأوج
عليه، والغريب أن سخط المجتمع الإنجليزي
على بيادل كان أضعاف خطه على جماعة
«المكلمين» الذين عبروا عن معتقداتهم
نحو ملثات قصبوا للغات والملاحة على الله
والمسح ولم يدعروا عن إنكارها. ومع ذلك
فالمعاقب الذي نزل بالمكلمين طفيف
بالمقارنة بالعقوبة التي نزلت ببيدل الذي
طال أمد اضطهاده لفكرة لا تقل عن سبعة
عشر عاما. ولكن هذا الاضطهاد لم يفت في
عصده بل زاده عداوا وتشبها برأيه ولكن
رواة الضغوط التي تعرض لها كانت السبب
في تحصيله في نهاية الأمر.

بدأ بيدل يواجه المتاعب بسبب أفكاره المهرطقة عام ١٦٤٤ عندما كان في الثامنة والعشرين من عمره. ولم يظهر عليه في حياته المبكرة ما يدل على هيرطقة اللاهقة. وفى أيام الدراسة تذبذب لا ساقته ومعارفه مستقبل علمي باهر. ولا غرو فقد تمتع بالموهبة وقام في شبابه بدراسة شعراء اللاتينية إلى اللغة الإنجليزية تخرج بيدل في جاماعة أكسفورد عام ١٦٣٨ ثم حصل على رسالة الماجستير عام ١٦٤١ تخصص في الكلاسيكيات والفلسفة. واشتغل بالتحريس ويحس أدل على نبوغه المبكر من أنه كان يرفض في شبابه كتاباً كبيراً من العهد الجديد عن ظهر قلب للتفتين اللاتينية والإغريقية. وفى عام ١٦٤٤ ظهر اقتناعه بعد قراءة العهد الجديد أن الروح القدس هو الملاك الرئيسى ولا يتصف بالألوهية وسمعه البعض يعبر عن هذا الرأي قوياً به لدى دراسات الطائفة البروتستانتية فاهتمه بالدعوة إلى آراء خاطئة وهجمه الأمر إلى أن اضطره إلى التراجع. وفى عام ١٦٤٥ ع. ن. عن له

بعض البريسبيترين محبين يحملان العنوان نفسه «نحن التجديف» وهكذا احدثت الملاحاة الدينية بين دعاة التحرر ودعاة التزميت عن طريق نشر النشرات والنشرات المضادة. وحدثت فى تلك الآونة أن أعضاء أحد المجالس البريسبيترية اكتشفوا أثناء زيارتهم لأكسفورد كتباً تدوج الهرطقة الصوصانية فى حوزة جون وويل مساعد قسيس كلية لىكون الأمر الذى أدى إلى طرده ثم حيسه.

وعندما بدأ أن الهرطقة الصوصانية يفتزايد انتشارها فى أرجاء العالم المسيحى لم ير البرلمان بداً من إصدار التشريع الرادع لوضع الهرطقات الصوصانيين عند حددهم. وخاصة بعد أن تبين أن القانون يقف حائراً بل عاجزاً عن التصدي لثلاث حالات تجديف مختلفة هى حالات بست وبيدل وويل لى لقد كانت كتلة المستقلين فيما مضى تخشى على نفسها من اضطهاد الطائفة البريسبيترية لها فطلت على مدار عامين كاملين تعترض سبيل سن التشريعات التى تحارب المروق على الدين خشية أن تصبح ضحيتها ولكن الموقف اختلف بحلول عام ١٦٤٨ إذ بدأ المستقلون أنفسهم يحسون بالخطر من انتشار الفوضى والمنازعات الدينية وخاصة بعد أن اطمانت أنها فى مأمن من التعصب البريسبيترى الذى خفت حدته. وأدرك المستقلون بين البريسبيترين استحالة فرض فكر دينى موحد على جميع الناس. وبعد أن اطمان المستقلون أن الحرية الدينية أصبحت مكفولة لكافة الطوائف البروتستانتية لم يجدوا أية غرضانية فى استئذان قانون يهدف إلى محاربة التجديف والإلحاد وفى ٢ مايو ١٦٤٨ صدر قانون معاقبة التجديف والهرطقة. ويص هذا القانون على تطبيق عقوبة الإعدام لكل من ينكر وجود الله ويقول إن الشالوث ليس إلهاً واحداً خالداً أو أن

بالهرطقة الصوصانية ووقع السير هنرى فين فى حيص بيص فلا هو استطاع أن يتجاهل تصريحات بيدل ولا هو استطاع أن يرفع الأمر إلى البرلمان ولكن مجلس العموم على أية حال قرر فى مايو ١٦٤٧ تشكيل لجنة للنظر فى هرطقة بيدل الذى ظل رهن السجن دون السماح بإطلاق سراحه بكفالة. وفى الوقت نفسه دون تقديمه إلى المحاكمة. وصاق السجن ذرعاً بهذا الوضع فأراد أن يلغى النظر إلى قصيصه فجسراً ونشر المخطوطة المهرطقة التى كانت سبباً فى محنته فى سبتمبر ١٦٤٧. وبالفعل نجحت هذه الخطة فى لغت النظر إليه غير أنها زادت من سوء وضعه فقد أمان مجلس العموم البحث ووصفه بالتجديف وأمر بإحراق الكتاب فى الأماكن العامة وتفتيش دار النشر التى قامت بطباعته وتكليف اللجنة التى سبق أن حققت مع بست بالتحقيق مع بيدل. وحين رأت هذه اللجنة أنه لم يترجح قيد أنملة عن أفكاره كلفت هذه اللجنة لجنة أخرى تتوب عن مجمع «وستمستر» كى تتولى هدايته سواء السبيل. ولكن لجنة «وستمستر» الدينية أخفقت بدورها فى إقناعه. وأمس المحققون أن إطلاق سراح هذا الرجل خطر داهم على للرأى العام. فاحتفظت به فى السجن دون تقديمه إلى المحاكمة لأن القانون لم يكن يسمح بتجريمه أو رفع الدعوى منه.

وإذ أمر الكتاب المشار إليه بعد صدور الأمر بإحراقه فقام طابعه بإصدار طبعة أخرى منه فى السر الأمر الذى حفز المؤمنين التقليديين بالرد عليه فنشر البعض عام ١٦٤٧ رداً بعنوان «تجسيد الله» دحض التجديف كما وقع اثنان وخمسون قسيساً فى لندن وثيقة بعنوان «شهادة عن حقيقة يسوع المسيح» تضمنت هجومياً على تجاديف كل من بست وبيدل. وفى عام ١٦٤٨ أصدر

يشرح رأيه فى موضوع الروح القدس فألف مبحثاً صغيراً. ودون أن يتحرى وجه الحيلة والحذر أطلع صديقاً له على مخطوطة هذا المبحث. فغسدر به هذا الصديق وأبلغ المسئولين فى البرلمان عنه. فقام مندوبو البرلمان فى جلوستر بالقبض عليه. ودفع صديق له الكفالة المطلوبة لإطلاق سراحه لحين استدعائه للمثول أمام مجلس العموم للتحقيق معه. فى ربيع عام ١٦٤٦ توقف جيمس أشهر رئيس أساقفة أيرلندا فى مدينة جلوستر وهو فى طريقه إلى لندن. فقرر مقابلة بيدل ليتناقشه فى آرائه بغية إقناعه بخطئه ولما فشل رئيس الأساقفة فى إقناعه بلغ السلطات المسئولة فى لندن أن بيدل يرى أن كل المسيحيين عبدة أوثان. وعلى أثر ذلك قام البرلمان باستدعاء المهرطق إلى لندن لاستجوابه. وفى خلال التحقيق معه اعترف بيدل بأفكاره لألوهية الروح القدس ولكنه امتنع عن إبداء رأيه فى مسألة ألوهية المسيح.

وفى عام ١٦٤٦ زجت السلطات ببيدل فى سجن جيت هاوس «وستمستر» وهو السجن نفسه الذى كان بول بست نزيلاً فيه. ومن المحتمل أن السجينين تقابلوا فى السجن وأن يكون بست وهو حجة فى الهرطقة الصوصانية قد لغت أنظار زميله إليها. وحتى ذلك الوقت كانت هرطقة بيدل قاصرة على إنكاره ألوهية الروح القدس. ولهذا أثر البرلمان أن يتجاهل هرطقه وخاصة لأنه لم يكن هناك نص فى القانون يمكن معاقبته بمقتضاه. غير أن بيدل أراد إنهاء هذه الفرصة لشرح أفكاره الخاصة بالروح القدس للرأى العام فرفع التماساً إلى السير هنرى فين المذافع البرلمانى عن حرية العقيدة قال فيه إنه توصل إلى رأيه على أساس الاحتكام إلى العقل والكتاب المقدس. وكان تقديمه للعقل على الكتاب المقدس دلالة على تأثيره

مجمع نيقية باعتبارها وثيقة تهدم وحدانية الله وتدعو إلى الإيمان بثلاثة آلهة. وذهب بيدل إلى أن المسيح ليس هو الله نفسه رغم أنه ابن الله. وذن وصفة إلهية الأمر الذي يدل على أن السجون لم يغيره أو يصلح من حاله. بالمعنى ازداد بيدل إيمانا في التجديف، ولو أن قانون التجديف والإلحاد لعام ١٦٤٨ وضع موضع التنفيذ بالفعل لكان مصيره الإعدام. على كل حال تصلست ظروف بيدل عندما فقد البرسبيترين السيطرة على البرلمان بعد انهزامهم أمام المستقلين. ضمنت له السلطات بدفع كفالة والخروج من السجن ورغم أن أحد الكلدان له نجح في إرجاعه إلى السجن الذي بقي فيه حتى فبراير ١٦٥٢. وكاد يتضور جوعاً خلف أسواره فقد تم الإفراج عنه بمقتضى العفو الذي أصدره كرومويل. وبذلك يكون جون بيدل قد أمضى خمسة أعوام ونصف في السجن دون محاكمته بسبب أفكاره لألوهية الروح القدس، ولكن بيدل لم يرجع فقد أعيد اتهامه بالتجديف بعد ذلك بثلاثة أعوام.

وزاد الطين بلة أن البرلمان الإنجليزي اكتشف أثناء سجن بيدل أن عمسوا من أعضائه يحذف على الثالوث المقدس، وكان هذا العضو (وهو ضابط جيش اسمه جون فراي) رجلاً ثرياً له حظوة لدى أصحاب النفوذ والسلطان بل إن المتمردين على الملك تشارلز الأول اختاروه كأحد المنادين لمحاكمته وفي عام ١٦٤٩ طلب عضو في البرلمان من زميله جون فراي أن يسعى للإفراج عن بيدل فسمع عضو ثالث الحديث الذي دار بينهما وعرف منه أن فراي وعده بالتدخل من أجل إطلاق سراح بيدل من السجن. فاحتد الزميل الثالث على فراي وقال له إن بيدل يستحق الشق على العفو، وهنا أخذ فراي يجادل هذا الزميل المعارض قائلاً إنه شخصياً لا يوافق على

يسمح من الله، والله هو الوحيد الذي يحق له محاسبة البشر على ما يرتكبون من أوزار وأخطاء. ورغم أن المعمدانين أدانوا التجديف فإنهم لم يروا موسعاً لاضطهاد أي إنسان طالما أنه يؤمن بوجود الله، والرأي عددهم أن المسيحية لم تقم بحد السيف أو عن طريق العنف والإرغام. وأضافوا أن الإقناع هو الطريق المشروع لتغيير أفكار الناس وأن أقصى عقوبة يمكن لكنيسة أن تفرضها على المارق هو طرده من حظيرتها. ورفض المعمدانون أن يتدخل القضاء المدني أو المؤسسات الدينية في الفصل في المنازعات العقائدية، وانضم إلى المعارضين على قانون التجديف والإلحاد لعام ١٦٤٨ ثلاثون هيئة دينية أخرى في لندن بعثت إلى كرومويل للتماس طلب إليه إلغاء هذا القانون وإطلاق سراح جون بيدل، وقال المعارضون في التماسهم إن الخطأ الذي يرتكبه أي مسيحي مسائل لا يستوجب معاملة أو محاكمة طالما أنه لا يستخدم العنف. حتى بيدل نفسه رغم خروجه على المألوف في الدين يستحق أن يتمتع بحرية العبادة. وعلى أية حال ظل قانون التجديف والإلحاد الصادر عام ١٦٤٨ مجرد حبر على ورق ليس نتيجة مطالبة المعارضين عليه لوقف العمل به بل نتيجة نجاح جماعة المستقلين في السيطرة على البرلمان وتقليص نفوذ البرسبيترين فيه. حتى قبل فوز المستقلين على البرسبيترين في البرلمان، تعدى بيدل قانون التجديف والإلحاد بنشره رغم وجوده في السجن كتابين أولهما بعنوان «اعتراف الإيمان بشأن الثالوث المقدس» والآخر بعنوان «شهادات بخصوص الإله الواحد وأقانيم الثالوث الإلهي، ويدل هذان الكتابان على أن بيدل أصبح الآن يعتقد المعمدانين بعد أن كان جاملها بعدد عندما دخل السجن لأول مرة. وأتكر بيدل قرارات

المسيح أدنى مرتبة من الله أو من أن ينكر قيامه المسيح من الأموات أوسعوده إلى السماء أو يقول إنه ليس ابن الله أو أن الإنجيل ليس كلمة الله أو من يشكك في البعث ويوم الحساب في الآخرة.

وفيما يتعلق بالإلحاد فقد نصب القانون على حظر مذهب الصوصانية واللافت للنظر أن عقوبة الهرطقة في هذا القانون كانت مخففة بالمقارنة بعقوبة التجديف والإلحاد غير أن مفهوم الهرطقة في القانون اتسع نطاقه ليشمل جماعة أرمانيوس والمعمدانين ومعظم منتقدي المذهب الكالفيني، وأيضاً المؤمنين بخلص كل البشر وأن الإنسان يتمتع بحرية الإرادة فضلاً عن اشتغاله على الفكرة الصوصانية القائلة بأنه لا يجوز للإنسان الإيمان بأي شيء يعجز العقل عن فهمه والدعوة إلى نبذ الصلاة من أجل مغفرة الخطايا والقول بأن تصديق الأطفال خطأ أو أن هذا التعبد ينبغي أن يقتصر على المؤمنين وحدهم أو أن كنائس إنجلترا ليست كنائس صحيحة أو أن الكنيسة البرسبيترية معادية للمسيحية غير شرعية. ونص القانون على أنه يكفي لإثبات تهمة الهرطقة على أحد أن يشهد شاهدين على صحتها ويحتمل في هذه الحالة على المهترق أن يتراجع. وألا زج به في السجن ولا يخرج منه إلا بضمانة متسايمين اثنين يمكن مساءلتهما في حالة عودته إلى ارتكاب الوزر نفسه.

غير أن طائفة المعمدانين تصدت لهذا القانون واستلكرت صدره بشدة. واحتج المعمدانون بأن الحرية لن تهدد الدين في وجوده وإن تفتح الباب على مصراعية أمام البدع والهرطقات والضلالات، فالإيمان الحقيقي لا ينبغي أن يتزعزع أو تساوره الشكوك مهما كانت الظروف ونذهب المعمدانون إلى أن الخطأ في الرأي شيء طبيعي ولا غبار عليه فضلاً عن أنه يحدث

في عصر العلم

مجلس العموم ليناقش قضية **فراي** من الصباح حتى المساء وانتهى إلى إدانة كتاباته والأمر بإحراق بعض منها. وبالنظر إلى أهمية المتهمة ومكانته المرموقة وكثرة معرفة من أصحاب السلطان اكتفى البرلمان بطرده من عضويته. ولم يكتب **فراي** أن يعيش طويلاً بعد هذا الطرد. وقد أصدر تشيونيول كتاباً صغيراً بعنوان «مناقشة مبادئ مسد **فراي**، التي أدانها البرلمان مؤخراً» اتهمه فيه باعتناق المذهب اللصوصاني الذي يعارض مع الدين المسيحي.

أما **جون بيدل** فقد اتجه إلى الوعظ والتبشير بالإنجيل في لندن بعد صدور العفو عنه في أوائل عام ١٦٥٢ وفي بادئ الأمر التفت حوله جمهور صغير ولكن سمعته السليمة سرعان ما جذبت إليه جماهير عريضة من رواد الكنائس في أيام الأحاد الأمر الذي جعل أتباع الدين التقليدي يجأرون بالشكوى من أنه يبت تبجاده في الملأ. غير أن الحكومة انتهجت سياسة التسامح الديني مع كل مسيحي يؤمن بوجود الله ويعبدوه وآثرت أن تغض الطرف عن تجديد **بيدل** حتى لا تثير غبار المشاكل الدينية. وفي عام ١٦٥٢ نشر **بيدل** ما يعرف بكتاب الصلوات الرافقية وهو أول كتاب عن مبادئ المذهب اللصوصاني نشره عام ١٦٥٥ باللغة البولندية في مدينة راكوف بجوب بولندا وقد كتب **بيدل** مقدمة لهذا الكتاب دعا فيها إلى التسامح الديني. والجدير بالذكر أن راكوف كانت مركزاً نشطاً لدعوة اللصوصانية. وكان بها مطبعة دينية زاهرة اشتهرت بنشر وتوزيع الكتب المناهضة للثالوث في كل أرجاء أوروبا. وقد أمر الملك **جيمس الأول** بحرق هذا الكتاب.

وفي عام ١٦٢٨ اضطرت الحكومة البولندية تحت ضغط اليسوعيين أن تقوم بمصادرة المطبعة وإلغاء الكلية والمدارس

مؤخراً عام ١٦٥٥ بعنوان «الثالوث الإلهي، ولكن آخرين سبقوه إلى الرد على **فراي** وتنفيد آرائه المنكرة للثالوث وفي رده على **فراي** ذهب **تشيونيول** إلى أن إنجلترا شاهدت في القرن الأخير ظهور مجموعة كبيرة من الكتب التي تتناول على الثالوث المقدس ويرى **تشيونيول** آراء **فراي** بأنها منحلة وتدعو إلى الإلحاد وأنها تعتبر المسيح مجرد إنسان.

ولم يسكت **فراي** على هذا الهجوم عليه وتصدى له بأن نشر عام ١٦٥٠ كتاباً بعنوان «الأكلوريوس على حقيقتهم» انتقد فيه رجال الدين بشدة لأنهم يلقنون الناس الأكاذيب والمعلومات المغلوطة على أنها حقائق. ويقول **فراي** إن الإيمان الصحيح بالدين لا يمكن أن يقوم على التسليم بل لابد له من الاستناد إلى الاقتناع العقلي وإلى نصوص الكتاب المقدس نفسه. وينهم **فراي** رجال الدين بالتهور من أي سؤال صعب يقرههم بعدم إمكانية الإجابة عنه لأنه يتجاوز حدود العقل البشري. ويذهب **فراي** إلى أن مثل هذه الإجابات الشهيرة لا تشفى غليلاً أو تروى ظمأً لأن العقل هو الشيء الوحيد الذي يتميز به الإنسان على الحيوان. وأضاف **فراي** أنه يهدف إلى دفع الناس إلى إعمال الفكر في كل ما يتقونه من علم وألا يأخذوا ما يتولاه من معلوم على عراهه بل أن يتفحصوه ولا يعتقدون بصحته إلا إذا كان متطابقاً مع العقل وله سند في الكتاب المقدس. وبلغت ضراوة الهجوم الذي شنّه **فراي** على رجال الدين حداً من العنف جعل أصدقاءه والمتعاطفين في مجلس العموم مجزؤن عن الدفاع عنه أمام صيحات الاستنكار شديدة. وفي عام ١٦٥١ تشكلت لجنة لمراجعة كتاباته التي قررت اللجنة بعد فحصها أنها مجذفة وتكرر الثالوث فضلاً عن أنها تهدف إلى هدم الأكلوريوس وتعليم الأنجليك.

ولم يمت **البرلمان** أية فرصة **فراي** كي يدافع عن نفسه، ويعد معنى يومين اجتمع

تعبير «شخص، عدد تناول للثالوث، فاللاهوتيون الإنجليز يستخدمون أشخاصاً بدلاً من كلمة أقانيم التي تستخدمها الكنيسة القبطية فيقولون إن الثالوث يحترق على ثلاثة أشخاص. وأضاف **فراي** أن كلمة شخص تطبق على البشر ولا تطبق على الله. فلو كان الله شخصاً لأمكن أن يصف نفسه أو غيره بأنه صلو الله أو المسيح. وفهم الزميسل هذا الكلام على أنه يعني به أن المسيح لا يخلص بالالهوية أو أن كل البشر يتصفون بها. ووشى هذا الزميسل **فراي** لدى البرلمان بقرار البرلمان بإيقاف عضويته لحين تكوين لجنة والانتهاء من التحقيق معه. وأنكر **فراي** أمام هذه اللجنة أنه ينسب الألوهية إلى نفسه. فأعاد البرلمان إليه عضويته بعد إيقافها. غير أن **فراي** رفض أن يسكت أو يتوقف عند هذا الحد وآثر أن ينشر دفاعاً مفصلاً ينفي فيه عن نفسه تهمة التجديد. ولكن دفاعه أكد تجديد فيه إذ إنه وصف القول بوجود ثلاثة أشخاص في الله (أي ثلاثة أقانيم) قول مضحك ليس له سند في الإنجيل الذي يرفض إرضاء الناس وإكراههم على تزييف ضمائرهم. وفي معرض دفاعه عن نفسه نادى **فراي** بضرورة توفير الحرية حتى للذين يكرهون الثالوث كما سخر من مجمع وستمسترالديني بقوله إنه يطمئن إلى تصرفات الصبانين ولا يطمئن إلى أعضائه من البريسبيتريين وطلب هذا المجمع من **فرانسميس تشيونيول** المعروف بهوسه في تعقب الهرطقة اللصوصانية فهو الذي ادعى بوجود كتب تدعو لهذه الهرطقة بحوزة **جون وهرلي** عام ١٨٤٨ كما أنه سبق أن نشر عام ١٦٤٣ كتاباً عن هذه الهرطقة بعنوان «تساعد ونمو خطر اللصوصانية، وبسبب حماسه المتלהب في تعقب المذهب اللصوصاني أسد إليه المستولون أستاذية اللاهوت وعمادة كلية سانت جون باكسفورد وتقدّمه لعضوية مجمع «وستمستر»، توفّر **تشيونيول** على تأليف كتاب منضم نشره

الله وأن المسيح مجرد إنسان وأنه أدنى مرتبة من الله فالأين ليس مساوياً للأب.

ولكن البرلمان راجع مشكلة قانونية فهو لا يستطيع أن يجد في نصوص القانون ما يسمح له بمسألة بيدرل. ولهذا تذرع بأن بيدرل نشر كتابه المزوج دون تصريح سابق الأمر الذي يعد انتهاكاً صريحاً لقانون الرقابة. ولكن انتهاك قانون الرقابة آنذاك

نص على عقوبة بسيطة لا تتجاوز دفع غرامة. وحتى إذا أراد البرلمان محاسبته بمقتضى قانون التجديف الصادر فى ١٦٤٨ فإن هذا القانون ينص على محاكمته أمام محاكم مدنية عادية ولهذا السبب تحاول البرلمان بالسعى إلى حرمانه من حقوقه المدنية قبل أن تثبت المحكمة إدانته. وانتهاز أعداء بيدرل هذه الفرصة ليطالبوا بتشديد القوانين الخاصة بالرقابة وسن قانون عقوبات صارم لردع المجذفين والمراقين على الدين. فى الفترة التى انتظر فيها الرأى العام (وهى يناير ١٦٥٥) ليرى كيف يعالج البرلمان قضية بيدرل أصبحت قضية الرقابة مرتبطة أشد الارتباط بقضية الدفاع عن التسامح الدينى. ولم يعد بيدرل من أن يجد من يقف فى صفه مثل جون جودوين. ورغم أن جودوين لم يكن راضياً عن إنكار بيدرل للدالوث فإنه آمن بحرية النشر وعدم فرض أية قيود رقابية على الأفكار الدينية. ونحن نراه فى مبحثه «اكتشاف جديد للروح البرسبترية» يعارض قوانين الرقابة لأنها خطيرة ودموية الفائدة لأنّها - وهو الأهم - تعترض مع روح الكتاب المقدس. وطالب جودوين بعدم إغفاء الأفكار المجدفة عن الناس حتى يمكن الرد عليها وتقنيدها وحث الناس على كراميتها. فالرأى الخاطئ يفرع عن الظلمة ويموت فى النور. كما أن الحث الروحى وليس القمع هو الوسيلة السليمة لتصحيح الخطأ. ويرى جودوين أن

البسيط فجعلته يستغلق على أفهام عامة الناس. والكتاب المقدس فى نظره بسيط ويمكن للبسطاء أن يفهموه فهو الدين الذى يملأنا وحدانية الله ومحبه وخلاصه للبشر وأبوته لشخص المسيح الثانى وحرية الإرادة. هو دين يخلو من أية إشارة إلى الخطيئة الأولى وبعث الأجسام والأهوية المسيح ومن الإيمان بالمقدر والمكتوب.

ومضائق كثيرون ذرعاً بالتجاذيف التى ضلها بيدرل فى كتابيه الأخيرين فشكروا إلى البرلمان الذى أمر بالقبض عليه والقضاء على أتباعه ومرة أخرى أذنان مجلس العموم ما جاء فى كتاب بيدرل الأول من «آراء تجديدية ضد الأهوية الروح القدس» وأمر بإحراقه. فى ١٣ ديسمبر ١٦٥٤ فتح البرلمان ملف التحقيق معه فلم ينكر أنه مؤلف الكتابين ولكنه أنكر وجود طائفة من أتباعه الذين يطلقون الدين على يديه. كما أنه رفض الإدلاء بأسماء المطبعية الذين طبعوا كتابه المزوج لأن قانون المسيح - على حد قوله - يأمره «بعدم خيانة أخوته» غير أنه عاد ليؤكد إنكاره لألوهية المسيح. وعندما سئل إذا كان يسوع المسيح هو الله منذ الأزل حتى الأبد أجاب بأن هذا لم يرد فى الكتاب المقدس. وعقاباً له أمر البرلمان بحبسه انفرادياً فى سجن دجيت هاوس، الذى سبق أن حبس فيه ومراقبته مراقبة دقيقة حتى لا تصل إليه الأدوات الكتابية مرة أخرى.

وأيضاً أمر البرلمان بإحراق كتابه المزوج عن الصلوات. فضلاً عن أنه كلف لجنة بدراسة كتابيه الأخيرين. إن بيدرل باعتداله وعقلانيته لم يعبر عن تجديديه بطريقة استغرافية لا تصدم مشاعر المسيحيين. ولكن هذا لم يمنع البرلمان من إدانته وتعداد تجديداته بادعائه أن للمسيح سيادة للتصميم دون أن تكون له طبيعة إلهية وأنه لم يمت فداء من أجل أن يصلحنا مع

والكنائس الصوصانية وتشريد جميع المصلين فيها ونفى وإقصاء قساوسها وتهديمهم بالإعدام إذا مارسوا نشاطهم الصوصانى. ويقول المناوون لبيدرل إنه بعد انتدثار راكوف كمركز لانتشار الصوصانية أراد أن يجعل من لندن مركزاً جديداً لها. وفى ١٦٥٢ أخرجت مطابع لندن سرّاً نسخة من كتاب الصلوات الراكوفية مكتوبة باللغة اللاتينية. فلم تستطع أغلبية البرلمان من المستقلين البيوريتانيين رغم إيمانهم بالتسامح الدينى السكوت على هذا الوضع وخاصة بعد أن قام بيدرل بترجمة النص اللاتينى إلى اللغة الإنجليزية وزود ترجمته بتصويحاته وتنبهاته. ولم يكف بيدرل بهذا بل نشر عدداً من الكتابات الداعية إلى الصوصانية وسيرة حياة فاولستوس سوكينوس مؤسس المذهب الصوصانى. وفى عام ١٦٥٣ ازداد بيدرل جسارة فشر مخبرات من أعماله التى سبق إحراق بعض منها. وفى عام ١٦٥٤ أصدر آخر أصواته وأعلمها جميعاً تحت عنوان «كتاب الصلوات المزوج» الذى يتكون من جزئين. ويعتبر هذا الكتاب أكثر الكتب التى تهاجم الفكر المسيحى التقليدى صراحة ودعوة إلى رفض اللاهوت ولكهوت المتراكم خلال ستة عشر قرناً والمرددة بالمسحجية إلى منابعها وبلغت ثورية بيدرل فى كتاب الصلوات المزوج، حداً جعله يدعو إلى تجاوز الراكوفية واعتناق مذهب سمي فيما بعد بالمذهب البروتستانى أى المذهب التوحيدى الذى ينكر التثليث. وبفسر بيدرل فى عمله الأخير الكتاب المقدس تفسيراً حرفياً مباشراً ليس فيه التواء فإذا اعترضه أى غموض أحتمل إلى العقل لاستجلائه ويرى بيدرل أن المسيحية فى منابعها الأولى لم تقل بالخطيئة الأولى أو بالتالوث أو سر التناول أى تحويل الخبز والخمر إلى جسد المسيح ودمه. ويعزو بيدرل هذه البدع إلى التقديرات التى أدخلها علماء اللاهوت على الدين المسيحى

وكان تطبيق قانون التجديف لعام ١٦٤٨ على بيدل بمثابة صدمة لم تدخل دعاة التصامح الدينى فحسب بل كلكر من الطوائف الدينية المختلفة. ولم يمض أسبوعان حتى أخذ الباعة المتجولون يجرمون شوارع لندن يبيعون نذبات ونشرات غير مصرح بطبعها تدنن الحكومة وتسلنكر تصرفاتها. وبثت نشرتان بوجه خاص الفزع فى السلطة بسبب تهيجهما للرأى العام وتخلل للشررة الأولى العنوان التالي: «حالة قضية حرية الضمير الحق فى الكرومولوث الإنجليزي مع حكاية المستر جون بيدل الحقيقية وطريقة عقابه، أما الكتيب الذى أفزع السلطة فحمل العنوان التالي: روح الاضطهاد تطل برأسها من جديد عن طريق محاولة تنفيذ قانون عقاب التجديف والهراطقة الذى تم إلغاؤه ضد المستر جون بيدل حامل درجة الماجستير فى الآداب». وقد جاء فى الكتيب الثانى أن الألفاظ التى استخدمها بيدل تغاير الألفاظ التى يعاقب عليها قانون ١٦٤٨. فلو كانت الألفاظ التى استخدمها يحرمها القانون لأصبح من الممكن تجريم كافة المسيحيين فالمسيحيون قاطبة يقولون إن المسيح مات مما يعنى إنكار ألوهية المسيح لأن الله لا يموت. ومن ثم يصعبون مقتضى قانون التجديف. وكذلك استنكرت قطاعات فى المجتمع الإنجليزي الحكم على بيدل بالسجن على أساس أن الوثيقة التى استخدمها كرومويل فى ديسمبر ١٦٥٣ تكفل للناس حرية الدينية وتلغى قانون التجديف لعام ١٦٤٨ فالمادة ٣٧ من هذه الوثيقة الحكومية تنص على أن كل مسيحي يدين أن يتمتع بحماية معتقداته وحقه فى ممارسة ما يشاء من عاشر دينية حتى إذا كانت مختلفة عما درج الناس عليه مادام يؤمن بوجود الله عن طريق يسوع المسيح. كما أن المادة فى

ونظراً لأن القبض على بيدل. تم دون الحصول على إذن للاباة فقد طالب أصدقاؤه بتحديد التهم الموجهة ضده. وتهرب المدة من الاستجابة إلى هذا الطلب بقول إن مجلس الدولة هو الذى أمر بحبسه. فرد عليه الدفاع عن بيدل قائلًا إنه ليس من حق مجلس الدولة أن يحبس إنساناً دون تهمة محددة. ثم استفسر المدة من السجنين إذا كان قد أنكر ألوهية المسيح. وشاء بيدل هذه المرة أن يظهر من الإجابة كما أنه رفض الاعتراف بأنه مؤلف «كتاب الصلوات المزودج» قائلًا إن السيد المسيح نفسه أثر التزام الصمت عندما سعى أعداؤه إلى الوثيقة به. وهنا سألته المدة: «عن أى مسيح تتحدث؟ فأجابته بيدل، هو سيدى ومخلصى يسوع المسيح الذى يجلس على يمين الله فى السماء. وهذه المرة الأولى التى يعترف فيها بيدل أن المسيح سيده وإلهه على عكس ما سبق أن ذهب إليه عام ١٦٥٥. ورغم تهريه من أية إجابة قد تورطه فإن القاضى لم يفركه وشأنه وأخذ يفتش فى قانون التجديف لعام ١٦٤٨ حتى وجد بعض الفقرات التى يمكن تطبيقها على المتهم. وبذلك أصبح بيدل أول ضحية لهذا القانون الذى ظل مجرد حبر على ورق حتى تم تطبيقه لأول مرة فى قضية بيدل. والجدير بالذكر أنه حتى البرلمان لم يلجأ مطلقاً إلى مواد هذا القانون عندما رفع الدعوى ضد بيدل. قال القاضى إن بيدل مذبذب رغم أنه لم يستخدم الألفاظ المجدفة التى يعاقب عليها قانون ١٦٤٨ بل استخدم ألفاظاً شبيهة بها. ثم أعاده المدة إلى السجن فى ١٠ يولية ١٦٥٥ بتهمة إنكار ألوهية المسيح. وسعى أصدقاؤه إلى إطلاق سراحه بكفالة من سجن نوجويت حيث كان ينتظر محاكمته أمام محكمة الأولد بايل فى لندن ولكن سلطات المدينة رفضت الإفراج عنه بكفالة نظراً لشباعة الجريمة التى ارتكبها.

الاعتراض على حرية النشر عمل معاد للمسيحية. وهو محاولة من جانب القساوسة ورجال الدين لمنع العلماء والدارسين وذوى الفضل والحسنى من الوصول إلى الآراء المغايرة للتفكير الدينى السائد حتى يتمكنوا من دحضها وتفنيدها. وأضاف جودوين أن سياسة الرقابة على الكتابات الدينية تتنافى مع روح المسيحية. وأن الأمر سوف ينتهى بأن تتخذ الدولة لنفسها ملة أو ديانة تفرضها على الناس وتحثض ضد ما عداها من المأل والنحل.

وكان بيدل محفوظاً بشكل غير عادى فقد تصادف أن قام كرومويل بحل البرلمان قبل أن تتم إجراءات تجريد بيدل من حقوقه المدنية قبل أن تثبت المحكمة إدانته. وفى ١٠ فبراير ١٦٥٥ طلب كرومويل من المحكمة السماح لبيدل بدفع كفالة للإفراج عنه مؤكلاً لحين مثوله أمام الجلسة القادمة.

واكتشفت المحكمة أن السجنين لا يوجد ضده أى اتهامات محددة فقامت بشطب القضية وإخلاء سبيله. وقد أجرى بعض المعدانيين معه مناقشة علنية دامت ساعات طوال يوم ٢٨ يونية ١٦٥٥ حول ألوهية المسيح التى أصر بيدل على إنكارها مما أثار عليه غضب البريسبيترين الحاضرين فقاموا بتكليف مجلس الدولة بالأمر بعزم بيدل على مواصلة النقاش فى الموضوع نفسه فى الأسبوع الحالى. ورائع مجلس الدولة بحضور كرومويل نفسه وأصدر قراراً إلى عمدة لندن بمنع الاجتماع المزمع حتى إذا اقتضى الأمر إلقاء القبض على بيدل. ثم توجه البريسبيترين إلى المدة وأدلوها بشهادتهم ضد تجديف بيدل فأمر المدة بالزج به فى السجن فوراً. وقبل المدة على معض ومعه عضو المجلس البادى والقاضى المحلى أن يعقد جلسة لسماع أقوال السجنين الذى أيدى عدد قليل ومحام من أصدقاؤه.

الوثيقة نفسها تنص على إلغاء كافة القوانين المكيّلة للحريات الدينية السابق إصدارها. ولا غرو أن ارتفعت أسوار المعتصرين على سجن بيدل مؤخرًا قائلة إن رأس الاضطهاد البرسبيترى الساعى إلى فرض المذهب البرسبيترى على الجميع عدو واقتدار قد بدأ يمل من جديد ليهدد حرية العقيدة والضمير بل يهدد حكم كرومويل نفسه الذى يقوم على توفير الحرية الدينية لجميع الطوائف باستثناء الكاثوليك.

يقول الكتاب الأول «حالة قضية حرية الضمير الحقّة في الكومنولث الإنجليزي، الذى انتشر في شوارع لندن والجهول المؤلف: «إن بيدل رجل مسيحى فاضل ومسال� صحيح إنه أخطأ خطأ واضحًا في فهمه للثاوث ولكن هذا لا يعنى أنه مهترق أو مجذف. ويذكرنا الكتاب بأن المسيح كان لا يرد على الخطأ بالإساءة والاضطهاد بل بالحاجة الهائلة والمروعة الحسنة. وفي زناياته أرسل بيدل عددًا من الخطابات إلى كرومويل ورئيس مجلس الدولة شارحًا فيها وجهة نظره الدينية وطالبًا من الحكومة إطلاق سراحه وفقًا لأحكام الوثيقة التى تعمل بمقتضاها وقرئت هذه الخطابات على أعضاء مجلس الدولة الذين أثروا تجاهلها والتعاضى عنها. ولكن موقفهم ما لبث أن تغير بعد أن شاهدوا إحدى النشرات الملتهبة تدعو إلى تهويل الخواطر بعنوان «اكتشاف قصير لنوايا سعادة كرومويل القائم بالحمية بشأن المناهضين للمعدنيين في الجيش»، ولتهمت هذه النشرة كرومويل بالعمل على اجتثاث المعدنيين من الجيش وأن ميثاق الحكومة الواعد بالحرية الدينية قد أصبح حبرًا على ورق ووصفت كرومويل بالديكتاتور السخادر الذى يمارس القمع والاضطهاد مع الطوائف الدينية التى تخافه في العقيدة. ورد كرومويل على هذه الاتهامات بأنها باطلة

ولا أساس لها من الصحة وأنه من الخطأ كل الخطأ الاعتقاد أن ميثاق حكومته يتضمن إلغاء قانون التجديف لعام ١٦٤٨ أو أن هذا الميثاق يوفر الحماية للمجدين ويحول دون عقابهم.

وعندما ملل بيدل أمام محكمة الأورد بايلى التزم الصمت حتى تسمح له المحكمة باستدعاء محامين للدفاع عنه. فهددته المحكمة بتقذيف عقوبة الصمت عليه. وهى عقوبة اقتضت طرح المتهم أرضًا ووضع أقدامه على يدها على جسده ويبقى في هذا الوضع حتى يتصور جوعًا إذا امتنع عن الرد على الاتهامات الموجهة إليه على أى نحو شاء بنعم أو لا. وأمام هذا التهديد بالتجديف رضخ بيدل لضغط المحكمة عليه مؤكدًا براءته من التهم الموجهة إليه. وأيضًا أكد بيدل أن نصوص قانون التجديف الصادر عام ١٦٤٨ لا تطبق على حالته وأضاف أن عمل ميثاق حكومة كرومويل أنفى العمل بمقتضى هذا القانون. ثم وافقت الحكومة على السماح لبيدل باستخدام المحامين للدفاع عنه. وأودعته سجن نيوبيج لحين عقد محكمة الأورد بايلى لجلستها للقادمة. وبات من الواضح أنه حتى إذا أُنْجِرت المحكمة عنه فإن البرلمان سوف يعود إلى القبض عليه. ولهذا سعى عدد من أتباع بيدل وأصداره وأيضًا من المعدنيين وبعض الطوائف الدينية الأخرى إلى الاجتماع بكرومويل ومجلس الدولة بهدف تقديم النص للدفاع عنه. ورغم اعتراف المدافعين عن بيدل بأنهم يختلفون معه في عدد كبير من النقاط الدينية الجوهرية فإنهم موثقون من تعمق دراسته في الكتاب المقدس وتعلقه وراحته عقله ومن طبيعته الهادئة المسالمة. ومن ثم فإنهم يرون أن حقًا أن يتمتع بالحرية الدينية التى ينص عليها ميثاق الحكومة. فرد عليهم كرومويل بأن هذا

الميثاق لم يكن مقصودًا به حماية المجدين من العقاب الواجب إنزاله بهم. وأنسى عليهم باللائمة لأنهم يخاصون عن رجل يفكر أوهية المسيح ويخبره مجرد إنسان. والجدير بالذكر أن تاجرًا شابًا ثريًا يدعى توماس فيرمين دفع أتعاب المحامى المدافع عن بيدل. وقد أصبح هذا الشاب فيما بعد واحدًا من زعماء المذهب اليونيكارى أو المذهب الوحيدى الذى ينكر الثلاثية. ويقال إن كرومويل غضب من هذا الشاب لوقوفه بجانب بيدل وأنه قال له: لا تحسب أننى سأطهر الشفاعة لرجل ينكر مخلصه ويسبب إزعاجًا للحكومة. لكن هذا لم يبط من همة المدافعين عن بيدل الذين أذاعوا بيانهم في كل أرجاء لندن. ولم يرض على هذه الحادثة بضعة أيام حتى ظهرت نشرة أخرى مجهولة المؤلف تحت عنوان «الرجل الذى يطلق عليه اسم القائم بأمر الحمية، ويعنى به كرومويل الذى أقام نظام الحمية الذى حكم إنجلترا بمقتضاه من عام ١٦٤٩ حتى ١٦٦٠ وتتهمه النبذة بأنه خدع شعبه ووصله رساله حقوقه وباختصار بأن حاميه حراميه». وتهاجم النبذة كرومويل لاستهانتها واستخفافه بالالتسامح المدافع عن بيدل ولأنه ترك بيدل في السجن ومنع الزيارات عنه كما ترك مؤلفاته تعرق وصاحبها ينتظر صدور الحكم بإعدامه في أية لحظة.

ويجدر بالذكر أن أنصار بيدل تمكنوا من تأليب قطاعات كبيرة من الرأى العام ضد كرومويل وحكومته لدرجة أذرت بتفجر الموقف مع اقتراب موعّد تقديمه إلى المحاكمة. واستغف هذا الجو المشحون كرومويل فلم يطق صبرًا ولم ينتظر حتى تفرغ المحكمة من إجراءات محاكمته وأثّر أن يتولى بنفسه النظر في القضية ثم أصدر أمره ببقى بيدل مدى الحياة تحت حراسة مسلحة في جزر سكيلى التى تبعد عن جنوب إنجلترا

فى عصر العلم

الروظ فى خارج هذا الكتاب. وبعد إصدار قانون الوحدة أصبح مجرد الخروج على رأى الجماعة شيئاً لا يمكن السكوت عليه أو السماح به. ولم يعض شهران على صدور قانون الوحدة حتى أقحم عملاء الملك تشارلز الثانى بيت بيدل وهو يوم بعض أصدقائه فى الصلاة وأتقوا القبض عليهم وقدموهم إلى المحكمة التى وقعت عليهم الغرامات. ولم يكن بيدل وحده ضحية هذا الجو المكبل للحريات الدينية. فى تلك الفترة زجت السلطات بالآلاف المنشقين على الكنيسة الأنجليكانية مثل طائفى البرسبورين والكويكرز حيث مات كثير منهم وحكمت المحكمة على بيدل بدفع غرامة قدرها مائة جنيه له أو يكن فى مقفوره فدفعها فأودع السجن فى ظروف بالغة السوء الأمر الذى أصابه بمرض عضال فكك بحياته عام ١٦٦٢ وهو فى السابعة والأربعين من عمره. ويموته اندثرت الصوصانية فى إنجلترا.

مذهب الهادمين فى إنجلترا

ظهرت فى منتصف القرن السابع عشر وبالثلاثين فى الفترة بين ١٦٤٩ و١٦٥١ طائفة مسيحية تعرف بطائفة الهادمين *ronlers* تعارض النظام الملكى وتدعو إلى حرية العقيدة وتوسيع نطاق حق الانتخاب. ووجدت هذه الجماعة أنصاراً لها فى الجيش. ولكن مذهب الهادمين اختلف من إنجلترا بزوال حكم كروموويل وعودة الملكية إلى إنجلترا. وقد اتسمت هذه الجماعة بشدة التصعب ودعوتها إلى الإحلال الخلقى متشبهة فى ذلك بجماعة الأنابابتين التى ظهرت فى القرون الأولى من نشأة المسيحية. ذهبت جماعة الهادمين إلى أنه لا جناح على الإنسان من ارتكاب المورثات لأنها لا تستطيع أن تلوث روحه. يقول لورانس مكدورسون وهو واحد من أهم

بحو أربعين ميلاً. ولكن سجانوه لم يسلموا معاملته قط بل سمحوا له بالقراءة والكتابة كما أجروا عليه راتباً مجزياً يلقى على معاشه منه. وبهذه الحيلة الماكرة استطاع كروموويل أن يتخلص من المأزق الحرج الذى وجد نفسه فيه فلو أن المحكمة أدانته لحكمت عليه بالإعدام، الأمر الذى سوف يثير مشاعر الغضب على حكمه ولو أنها برأته لما وافقها البرلمان على ذلك وتدخل لإدانته كذلك. فضلاً عن أن كروموويل أراد أن يتحاشى مناقشة الجهات القانونية لموضوع بالغ الحساسية وهو إذا كان يطاق حكمته قد ألقى بالفعل قانون التجديف لعام ١٦٤٨ وجعله جبراً على ورق؛ وهكذا استطاع كروموويل بنفى بيدل أن يتجنب إغضب المتدينين والمتصاممين على حد سواء. والجدير بالذكر أن كروموويل رغم ديكتاتوريته كان يمتد الامتلاء الدينى ويحتاج بطبيعته إلى التسامح ولا يريد أن يجعل من بيدل شهيداً. وكان كروموويل رغم نزوعه إلى التسامح لا يوافق على تطرف بيدل وغلو له. ولم يسكت أنصار بيدل على نفيه فقد ظلوا يعملون من أجل حصوله على حريته ومطالبوا بعودته من منفاه. ونشر هؤلاء الأصدقاء عدداً من النشرات والنبذات المؤيدة له. ومن ناحيته ناشد بيدل كروموويل أن يعفو عنه ولكنه رفض إجابته إلى طلبه. ولما شعر كروموويل أن الرأى العام قد بدأ يبنى قضية بيدل أمر بعودته من منفاه إلى أرض الوطن بعد أن نجح فى تقليم أظفاره. وبعد عودة عائلة ستيوارت إلى الحكم عام ١٦٦٠ وإشادتد ساعد العناصر المحافظة وإحساس المد الدورى البروتستانتى استخدمت الكنيسة الأنجليكانية عضلاتها وفرضت من طريق إصدار ما يعرف بقانون الوحدة لعام ١٦٦٢ كتاب الصلوات المرحد على المنابر الكنيسة فى إنجلترا كافة وحرمت على القساوسة

أنبا جماعة الهادمين أنه انتهك القانون فى عدد كبير من الأمور الجوهرية (بإسثناء ارتكاب جريمة القتل) من مطلق أن كل الأشياء التى صنعها الله طيبة وأنه لا يوجد شيء اسمه السرقة أو الكذب أو الغش فهذه الأشياء تعتبر هكذا لأن الإنسان يراها كذلك. وتذهب جماعة الهادمين إلى أن الملكية الفردية هى التى تعلم الإنسان السرقة فلو كانت كل الأشياء على المشاع لما فكر فى السرقة. والجدير بالذكر أن جماعة الهادمين تشبه فى اتجاهاتها الشيوعية جماعتين آخرين هما جماعة الذين يجعلون وعليها *levellers* وجماعة المغارين *diggers* الذين قاموا عام ١٦٤٩ باحتلال جبل القديس جورج فى منطقة «سرى» فى صواحى لندن وبناراً يحرثون الأرض ويوزعون فيها الخضروات لأن الله كما يقول جبرارده وتسملى فى كتاب له بعنوان «الذين يجعلون عالمها وأطبيها» جعل الأرض مشاعاً للجميع. ومن الواضح أن تسميات «المغارين» و«الهادمين» والذين يجعلون عالمها وأطبيها» تسميات أطلقها عليهم شاندهم للحط من شأنهم والتعبير عن شدة احتقارهم لهم. ولم يكن كروموويل احتقاره لهم حين قال: «ألا يميل المبدأ الهادى جعل عالمها وأطبيها إلى المساواة بين جميع الناس بحيث يصبح الساكن فى مرتبة المالك؟».

يقول «تسمتالى» - فى صدد الحديث عن فقر الفقراء -: «إن الإنجيل تلبأ بأن الفقراء سوف يرثون الأرض وإن هذه الثبيرة سوف تتحقق بالفعل وليس على سبيل المجاز. ويستكر وتسمتالى سخريه الناس بجماعة (الذين يجعلون عالمها وأطبيها): (أنتم تهزأون من اسم الذين يجعلون عالمها وأطبيها ولكنى أقول لكم إن يسوع المسيح وهو روح المحبة القوية هو زعيم هذه الجماعة وقادها).

بالرغم من أن طوائف المبرسويانيين والحفارين والذين يجعلون عاليها واطيها كانت بكل تأكيد تهدد باقتلاع المسيحية من جذورها، حتى المجدفين والخارجين على الدين للتقليدي أمثال المبرسويانيين والمعمدانيين استشعروا خطر هذه الطوائف الداهية على الدين المسيحي. ولو أن قادة جماعتي الهادمين والذين يجعلون عاليها واطيها أمثال جون لوبليرن وريتشارد أوفرثوتن وجون وابلمان ووينستائلي وكلدركسون وأبيزر كوب كتب لهم النصر لانتهت الديموقراطية السياسية في إنجلترا وزال النظام الطيقي والملكية الفردية ونهاوت أركان العقيدة المسيحية. كل ما في الأمر أن راديكالية هذه الطوائف وفرويتها لو تحققت كانت قمية بأن ترفع شيئاً من المعاناة الاقتصادية عن كاهل الفقراء ولا غرو فقد كانت تحمل البغضاء والسخط الشديد للأثرياء والموسرين.

بادرت الحكومة الإنجليزية بالتناضاض على الطوائف المشار إليها حتى لا يستفحل أمرها. ولم يكن بمقدور هذه الحكومة أن تقض الطرف عن جماعة الهادمين بوجه خاص بسبب تحديدها الصارخ واحتقارها الصريح للمجتمع وتمسدها التحرش بمفاعر عامة الناس ومندهما. ناهيك عن انحلالها الأخلاقي واستغراقها في لذات الجسد على نحو ما فعل سلفهم من الأنديميونيين وإخوة الروح الحرة. ولم تكن توجهات الهادمين العقائدية واحدة بل كانت شديدة التباين والاختلاف. ويكاد كل هادم بارز في توجهه ومشربه يختلف عن بقية أقرانه فقد كان جوزيف سالمون وجورج فيوستر ولورانس كلاركسون وويليم فرائتكلي وجون رونتراشد مايكونون اختلافاً في مفاهيمهم ولا يجمعهم شيء غير إيمانهم بالفوضى الدينية لدرجة أن البعض قسمهم

إلى سبع شيع تختلف فيما بينها. وعلى أية حال لم يعضو الهادمون تحت أية تنظيمات كما أنهم لم يمارسوا العبادة في أية كنائس أو دور عبادة.

والجدير بالذكر أن أبيزر كوب بز جميع أقرانه من الهادمين في سوء سمعته. نشأ كوب نشأة بوريتانية مزتمة وبلغ إحساسه بالذنب حداً جعله يفكر ليل نهار فيما يرتكبه يومياً من أوزار ثم يقوم بتدوين هذه الأوزار في سجل ويذرف الدمع سخياً لاقتراحها. وفي سن السابعة عشر التحق كوب بجامعة أكسفورد لدراسة اللاهوت فيها. ولكنه اضطر إلى هجران دراسته النظامية بسبب نشوب الحرب الأهلية بين أنصار كروموويل وأنصار الملك تشارلس الأول. ووقف كوب بجانب البرلمان في صراعه ضد النظام الملكي. وفي حسياته الساكرة آمن كوب بالمذهب البرسيبيري، ولكنه مالبت أن نبذه ليعتلق المذهب المعمداني الذي أخفق بدوره في إقناعه وإرضائه من الناحية الدينية. وكان كوب مالكا لنادية الخطابة بدليل أنه تحدث في زهو عن قدرته على تحويل نحو سبعة آلاف شخص إلى المذهب المعمداني قبل أن يلبذ هذا المذهب.

ويحتول إلى الإيمان بمذهب الهادمين الذي ظهر في إنجلترا فجأة عام ١٦٤٠ أي في العام نفسه الذي تم فيه إعدام الملك تشارلس الأول. وفيما يلي ظروف تحولهِ إلى مذهب الهادمين. فقد سمع ذات يوم دوى الزعد وشاهد منوراً مبهرًا كضوء الشمس وأحس بالفرحة الغامرة تجتاح روحه فارتفعت فرائصه وتصيب جسده بالعرق وصرخ بصوت عظيم: إلهي ماذا تريد مني؟ فأجابته الرب بأنه سوف يصطفيه في فردوس السماء بعد أن يدخله في جوف الجحيم حيث وجد كوب نفسه تحيطه الشياطين ويعتريه الرعب والفزع. غير أنه

رأى شرارة مخفدة من النار ظلت تكبر وتكبر حتى تحولت في النهاية إلى ذى الجلال الذي باح له برسالة الأنديميونيين. وقبحوا أن موت المسيح حرر الإنسانية من الخطايا وأن الله يسكن في جميع البشر. وأن استغراق الإنسان في لذات الجسد وشهوته لا يدنس الروح وأن المسيح سوف يخلص البشر عن بكرة أبيهم باستثناء الأثرياء والموسرين. ولا غرو فقد كان شديد الصلف على الفقراء ويمقت الأغنياء مقتاً لا مزيد عليه. يقول كوب: «إنه لم تكن تمنى على رؤياه أربعة أيام بلياليها حتى تلقى أمراً من الله بأن يتوجه إلى لندن ليبشر بالرسالة التي أوحى بها إليه. ورغم أن هذه الرسالة كما رأينا دعوة فاضحة للانحلال والبذاءة والتجديف فقد صورها كوب على أنها وحي هبط عليه من السماء. واللائق للنظر أن مقتنه للطريقة المبرسوية جعله يهاجمها بضراوة ويسلك أسنانه في وجوه من يقابلهم في الشارع من الأغنياء ويذرمهم بقرب الساعة التي يأتي إليهم فيها الله المنقذ الجبار أو الهادم الأعظم. ومن هنا جاءت التسمية «من يجعلون عاليها واطيها». وكان من عادته. كما يشهد بذلك بعض عارفيه في أكسفورد. أن يلقى مواعظه وقد تجرد من كل ثيابه ويفوه بجذائفه وبنذاته أثناء النهار فإذا جاء الليل انصرف إلى معاقرة الشراب ومضاجعة البنات اللاتي جنن للاستماع إلى مواعظه وهن عرايا كنما ولذتهن أمهاتهن. وألقت السلطات القبض عليه وزجته به في السجن لمدة ثلاثة شهور ونصف وفي لندن التقى كوب بلورانس كلاركسون الذي صانف هوى في نفسه وكونا جماعة شهوانية وشيقية من الهادمين أسماؤا أنفسهم جماعة «جسد الوحيد». وفي عام ١٦٥٠ ذكر البعض أن كوب الذي يتزعم هذه الجمعية الشيقية سكر حتى للعمالة وأخذ لمدة ساعة كاملة يتجشأ لعناته وبنذاته وسفالاته التي تعارض تماماً

مع الدين المسيحى. ويقال إنه فى تلك الليلة عاد إلى منزله بصحبة اثنتين من مريداته. ويقال أيضاً إنه كان يحوله فى العادة أن يمارس الجنس مع امرأتين فى الوقت نفسه وعلى الفراش نفسه .

كان كويب بليفا فى وعظه الذى امتزجت فيه هلوسة المتصوفين براندكالية للثائرين. فقد دعا إلى الإيمان بوحدة الوجود وبحلول الله فى البشر وإلغاء الملكية الفردية فضلاً عن دعوته إلى التهلكة الخلقى بحجة أن الله وضع فينا روحاً نقية لا تؤثر فيها الشهوة أو دنس الجسد. وفى أواخر ١٦٤٩ ألف كويب كتاباً من جزئين بعنوان «رعد طائر من الله» ويضمن الجزءان تحذيراً موجهاً من الله إلى كافة العظماء فى الأرض بأن ساعة حسابهم والانتقام الإلهى منهم قد اقتربت وأن الله فى طريقه إلى الأرض ليساوى عاليها وباطليها. ويؤازرهما من تحت أقدام الأنواء والأثرياء وينشر الحدل والصاراة بين الناس ويأمر لرجال الجيش الذين حكم عليهم بالإعدام بتهمة التمرد لأنهم من أتباع طائفة الهادمين. وزعم فجرة وثوريته الراضحة كان كويب مسلماً بطبعه ينفر من استخدام العنف ويؤثر حياة الدعة والملاذات ومضاجعة النساء. ولم يرق فى هذا الجور أى زرع فالوزر الحقيقي فى نظره يكمن فى الجاه والشروة والسلطة وسلب الفقراء من فترة كدهم. وفى الهجوم الذى شنه كويب على رجال الكهنوت نراه يذهب إلى أن الله أمرهم بالامتناع عن كى المجدفين بالدار ودمغ أجسادهم بحرف يدل على تجديدهم. ويبرر هذا بقوله إنهم لا يصلحون للحكم على أى إنسان بأنه خير أو شرير ومجدف أو غير مجدف لأنهم لا يخدمون المسيح لأنه لا يخدمونه لقاء الأجر الذى يتقاضونه من الكنيسة، ومن ثم فهو يرى أنهم - زعم علمهم - لا يفهمون المعنى الحقيقى للخطيئة. ولا شك أن كويب قلب

المقاييس والقيم الدينية التقليدية رأساً على عقب عندما اعتبر الخير شرًا والشر خيراً والتجديف حقًا والحق تجديفًا والظلام نورًا والنور ظلامًا. وأيضاً فى الجزء الثانى من كتابه «رعد طائر من الله» يحذر كويب الأغنياء من أن الهادم الأعظم سوف يتسلل إليهم ملوحاً بسيفه ملثماً يتسلل السارق فى الليل ويقول لهم: «سلموا حواظكم فتقودكم. سلموها أيها السادة. سلموها وألا طعنت رقابكم، كما يأمرهم بتسليم أموالهم وما يملكون إلى العجزة والمقعدين والبرص والموسمات وحالة المجتمع. وكذلك بشر كويب بأن طريق الخلاص يكمن فى انتهاك الواجبات العائلية وصريح بأن الله الذى يسكن فيه يملأ بالفرة والجمال ناهيك عن جمال المحظيات والفرة بالجواري اللائى ليس لعهدهن حصر. ويكتف كويب من نزعه وأحكامه بإقامة مدينة فاضلة أو يوتوبيا يسودها الانحلال والتهلكة والملكية المشتركة للشروة حين يقول: «أما نحن الذين نسمع بشارة الرسول فسوف نتقاسم جميعاً فى ملكية جميع الأشياء.. سوف نشترك فى أكل خبزنا بقلب واحد. وسوف ندور على كل بيت لتأخذ الخبز من عنده ونعطيه ممن ليس عنده». والجدير بالذكر أن وينستنانلى دينين بالمبادئ نفسها ويعبر عن الأفكار. ذاتها وزعم غرابية كويب وشذونه فإن حلمه بإقامة عالم مثالى أو مدينة فاضلة لم يكن بالأمر الجديد على الخارجين على الدين المسيحى التقليدى. فقد انتشرت فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر هزيمة مائلة تعرف بالروح الحرة التى انتقلت عن طريق المهاجرين من كل من هولندا وألمانيا إلى إنجلترا فى عهد الملكة إليزابيث فقد اعتنق هؤلاء المهاجرون هزيمة هنديك نيكولاس المعروفة بهزيمة عائلة المحبة التى ترجمها كريستوفر فيتيل. أحد أتباع

نيكولاس - إلى اللغة الإنجليزية ويعتقد البعض أمثال هنرى أنتهورث وإدموند جيزوب إن العالم إن يرى هزيمة فى مثل تجرؤ وفداحة عائلة المحبة التى سبق لنا الإشارة إليها. وقد تأثر كويب وأتباعه من الهادمين بهزيمتات عائلة المحبة. وفى عام ١٦٤٩ اشدد ساعد جماعة الهادمين نتيجة إعادة طبع أربعة مؤلفات لهنديك نيكولاس مكتوبة باللغة الإنجليزية.

والذى لا ريب فيه أن إلغاء المحاكم الكنسية التابعة لسلطة الكنيسة الإنجليكانية قبل منتصف القرن السابع عشر شجع على انتشار الملأ والنحل وعلى الخروج على الأعراف الدينية والدعوة إلى الانفصال عن الكنيسة. وإساعات العاصم المحافظة فى المجتمع الإنجليزى من تكرار التجرد على الكنيسة فذهب بعضهم إلى أن جماعة الأنيمبريين رجالاً المحبة أذد أعداء الحكومة المدنية وأن سعيهم للإطاحة بسلطة الكنيسة ليس إلا محاولة لنسف سلطة البرلمان والنظام الملكى. كما أن القضايا الدينية التى يثيرها الخارجون على المسيحية تخفى فى طياتها أبعاداً اجتماعية وسياسية. وهذا ما ذهب إليه الواظ توماس كويس فى الخطبة التى ألقاها فى مجلس العموم عام ١٦٤٧. فقد رأى كويس أن حرية الخروج على الأعراف الدينية سوف يقضى فى نهاية الأمر إلى التمرد على سلطة البرلمان والملك وأن حرية الضمير سوف تؤدى إلى الانحلال وأن شتى النساء على حل شعرهن. ويبدو أن كويس كان على حق فى تحذيره إذ لم يمتض عام واحد حتى قام بعض أفراد جماعة الهادمين داخل الجيش الإنجليزى بالتمرد الأمر الذى انتدى بأحكام عليهم بالإعدام. ولكن لم يكد عام آخر يمر على هذا التمرد السكوى حتى تمكن الجيش من الإطاحة بالملك تشارلس

الأول وإعدامه. وفي هذا الجو المضطرب نادى الحفارون والهادمون وغيرهم بالحب الطليق من كافة القيود وأشراك كل الناس في الثروة القومية. كما احتدمت الخلافات الدينية بين النحل والمال الأمر الذى ساعد بطبيعة الحال على الخروج على الأعراف الدينية فنادى البعض بإزاحة رجال الأكليروس من مذابر الكنائس بحيث يتولى أناس عاديون مهمتهم فى الوعظ والإرشاد. ويقول توماس إدواردز الباحث البريسبترى فى الهرطقات والتجاذيف التى انتشرت فى إنجلترا عام ١٦٤٦ إن كثيراً من مظاهر الفوضى الدينية ترجع إلى تكوين الميكانيكيين والحناديين والشرعية ومناشئ الأحدثية واليباعين المتجولين والنساجين وكذلك النساء من الوعظ فوق المنابر وتعتمد المسيحيين. وفى حين يذهب أتباع كسالفين إلى أن الله يصطفى بعض عباده الصالحين ويمنحهم الخلاص والحياة الأبدية نرى أن الهادمين يذهبون إلى أن المسيح بموته خلص جميع الأنام وأنه ليس من المعقول أن يتصور الله رحمته على البعض دون الآخر لأن رحمته اللانهائية تنصع لجميع البشر الذين ينعمون بحبه سواء كانوا أخياراً أم أشراراً صالحين أم طالمدين، والجدير بالذكر أن روجر ولهامز ألف كتاباً عام ١٦٤٤ أمر البرلمان بإحراقه جاء فيه أن التجديف أمر يخص ضمير الفرد ومن ثم فليس من حق القاضى أن يحاقب عليه أو على إنكار الإنجيل أو حتى إنكار الله نفسه، وليس أدل على أن مذهب الهادمين كان له جانبته السياسى من أن قادتهم أمثال جوزيف سالفون وكلاركسون وكوب رأوا فى سقوط الملكية الإنجليزية بوردن التجديف الاجتماعى الذى سوف يقبض حياة المجتمع الإنجليزي رأساً على عقب. ولم يرض الهادمون بسقوط الملكية وتحويل إنجلترا إلى نظام جمهورى

تحت حكم كرومويل لأن كرومويل كان لا يقل فى طغيانه واستبداده عن الملوك السابقين كما أن النظام الجمهورى الجديد الذى سيطر عليه قادة الجيش أعلى شأن الملكية الفردية للثورة وأبرز أهميتها. ولهذا نرى واحداً من زعماء الهادمين يشكر قائلاً: «قد كان الملك واللوردات وأعضاء مجلس العموم فيما مضى يحكمونا ونحن الآن يحكمنا قواد الجيش والمحاكم العسكرية ومجلس العموم. فأين يا ترى الفرق بين الخالطين كليهما؟»

لقد كان الهادمون يحلمون باستشراف مجتمع جديد يهض على أنقاض النظام الملكى المنهار.. مجتمع تسوده الديمقراطية وتقول فيه مقاليد الحكم إلى الشعب ويتمتع فيه الجميع بالحريات المدنية والدينية فإذا بالحرب الأهلية فى إنجلترا تتخضع عن نظام جمهورى لا يقل فى بطشه وجبروته عن النظام الملكى البائد. ويجدر بالذكر أن أنصار جماعة الهادمين فى الجيش كانوا من الجود والرتب الدنيا ممن ينتمون إلى طبقات فقيرة. وكان الأمل بداعيها أن تساعدها التحولات الاجتماعية التى أطاحت بالملك تشارلس الأول على تحقيق العدالة والمساواة وأن ترث الأرض وما عليها بعد طول ظلم ومعاملة. ومن ثم نرى أحد الهادمين وهو ريتشارد أولفرتون يؤكد بمنتهى الثقة أن الفقراء سوف يتصرفون لا محالة على الأغنياء وأن الضعفاء سوف يتغلبون على الأقوياء. غير أن هذا الحلم سرعان ما تهدد أمام الواقع السياسى، فقد تبين بعد أن هذا غير المعركة أن النصر من نصيب الأقوياء والأغنياء فهم الذين استفادوا بالفعل من الإطاحة بالنظام الملكى. وعندما تأكدت كافة العناصر الثورية فى إنجلترا من اندحارها وأن الأثرياء هم ورثة النظام الجديد أصدروا بياناً يدينون فيه الحكومة وقواد

الجيش ويطالبون بإلغاء مجلس الدولة الذى تتمثل فيه الدكتاتورية العسكرية التى وجدت مؤازرة من مجلس العموم الذى يسيطر عليه قواد الجيش، واتهم مجلس الدولة الهادمين بالتمرد والخيانة. وفى اليوم التالى ألقى كرومويل القبض على ليلبرن وأولفرتون مع اثنين من أعوانهما وزج بهم فى سجن البرج التاريخى بلندن. ولكن هذا لم يمنعهم من مواصلة الكفاح من داخل السجن فى سبيل الدعوة إلى مذهبهم. وانتهى الأمر بقيام الهادمين بتمرد عسكرى تصدى له كرومويل بكل شدة وحزم ففجح فى قمعه وإلحاق الهزيمة بالتمرديين. وهكذا فقدت جماعة الهادمين قوتهم العسكرية داخل الجيش دون أن يعنى هذا نهاية دعوتهم.

وعندما خاب سعى الهادمين لتغيير واقعهم الاجتماعى والسياسى لم يجدوا ملائماً لهم غير عالم دينى طوبوى تصوراً فيه أن المسيح سوف يخلع الملك المخارع تشارلس الأول فى حكم البلاد. وزاد من لهفتهم على الهروب من بؤس واقعهم تلك الهزيمة العسكرية التى منى بها أنصارهم داخل الجيش وذلك الشحات الذى أصاب رفاق طريقهم من الحفارين. والجدير بالذكر أن جون فوكس بدأ يمارس نشاطه عام (١٦٤٩) - وهو العام الذى أعدم فيه الملك تشارلس الأول - داعياً إلى مذهبه الجديد المعروف بمذهب الكريكز. وفى تلك الفترة أيضاً ظهرت جماعة شديدة التعصب تعرف بجماعة المؤمنين بالملكية الخامسة ويعنون بذلك أن المسيح سوف يأتى ليحكم لمدة ألف عام. وهم يعتبرون حكمه أو إمبراطوريته الخامسة فى الترتيب لأنها تليه بعد أربعة إمبراطوريات غابرة هى الأشورية والفارسية والإغريقية والرومانية. وفى بادئ الأمر أيد أعضاء هذه الجماعة أوليفر كرومويل فى صراعه ضد الملك تشارلس الأول فلما كتب لكرومويل النصر اتضح لهم أنه لن يحقق

هو موجود فى أكثرها قداسة، ويصنف كويب إلى ذلك قبله: «إن روحى تسكن مع الله وتتشى معه وفيه وتتخذى عليه ومعه وفيه».

رفض الهادمون الكتاب المقدس والقرآءد الأخلاقية التى أرساها والمتمثلة فى الوصايا العشر التى اعتبروها من صنع البشر وأبست شيئاً مزلأ أو موحى به من السماء. واعتقد بعض الهادمين أن الكتاب المقدس لا يعدو أن يكون مجموعة من القصص المولفة والحكايات الرمزية كما ذهبوا إلى أن البعث روحى وليس بعثاً جسدياً وأن مجيء المسيح يرمز إلى خلاص جميع البشر. وقد أنكر الهادمون الآخرون الكتاب المقدس تماماً ولم يجدوا فى الحقائق الروحية أى معنى على الإطلاق. فضلاً عن أنهم نادوا بأن يهدى الإنسان بالإله الذى يسكن بداخله وليس بالكتاب المقدس، الذى اعتبروه ضريباً من السحر ونوعاً من الأدب الرومانسى. وللأمر عدد هؤلاء الهادمين أنه لا يوجد الجحيم والفرديس والعالم الآخر وأن الخطيئة مجرد وهم يطوف بخيال الإنسان. ويقول كلاركسون فى هذا الشأن «إن روحه سوف تعود بعد وفاته إلى الله لتتحد معه اتحاداً كاملاً، وذهب نفر من الهادمين إلى أن الشيطان ليس بالشئ العقيت أو الشرير لأنه من صنع الله التكاملى».

وسعى الهادمون إلى اقتلاع الشعور بالذنب أو الخطيئة من جذور النفس البشرية قائلاً: «إن الخطيئة شئ اخترعه التكبة والقساسة للتريح منه». وأضافوا أن الأشرار هم الذين يتصورون وجود الشر فى العالم الخارجى. ويؤكد الهادمان كسوي وكلاركسون فى هذا الصدد: «إن الأنقياء يرون كل شئ فى عيونهم نقياً». كما يقول كلاركسون: «إن كل ما أعمل من فعل الله ذى الجلال الحال» ومن بشر المطلق حال كلاركسون الشذام والعداات والسكر والزنا

للأخلاق أو ممارستهم للفسور فهم يذهبون إلى أن الإنسان لا يملك من أمر نفسه شيئاً بل هو من صنع الله عز وجل. ودعا الهادمون إلى مذهب الحلول. يقول جون هولاند الذى عرفهم عن كلب فى هذا الصدد إنهم آمنوا أن الله موجود فى ورقة الشجر مثلاً هو موجود فى السلاكة. ويصنف أنه سمع أحد الهادمين يقول: إن الله موجود فى الخليفة وليس خارجها. ومن ثم لا يلغى على الإنسان أن يصلى لله بل أن يصلى إلى الله الله الحالى فيه. وأيضاً سمع جون هولاند شخصاً آخر من الهادمين يقول: إنه إذا كان الله موجوداً فهو موجود فيه. وكذلك أكد جاكوب بوثوملى أن الهادمين يؤمنون بحلول الله فى الخليفة وأن أحدهم قال أمامه: «إنه يرى الله فى كل زهرة وفى الإنسان والحيران والسماك والدواجن وفى كل نبت أخضر». بل إن بعضهم ذهب إلى حد الاعتقاد أن الله موجود فى الجحاد. وذهب قلة منهم مثل إدوارد هايد إلى القول: «إنه طالما أن الله موجود فى كل شئ فمعنى ذلك أن الخطيئة والشر يتمثلان فيه». وعلى أية حال لم يكن هذا مفهوم غالبية الهادمين الذين نفرو الشر عن الله ونسبوا إليه كل ما هو مفيد وممتع وقالوا إن الله لا يمكن أن يكون موجوداً فى الأشياء العقية مثل الحروب والأمراض والشروة والظلم والكنائس. وهذا رأى يتطوى على التناقض لأن الهادمين يعتقدون بحلول الله فى كل شئ. والجدير بالذكر أن الهادم البارز لورانس كلاركسون رفض الإيمان بموسى والأنبياء والمسيح والربل كما رفض الإيمان بالبعث والشر. ويقول الهادم ريتشارد كويين إنه إذا كان الله التكاملى موجوداً فى كل إنسان فمعنى ذلك أن كل إنسان كامل الأمر الذى يعنى أنه لا يمكن أن يرتكب أية معصية ويرى الهادم إيو كويين إن الله يوجد فى أكثر الأشياء وضاعة مثلاً

لهم أحلامهم الذليلة الطويوة فانقلبوا منهذ وثاروا عليه سمرتين فى عامى ١٦٥٧ و١٦٦١، ولكن السلطات تكنت من قمع ثورتهم وقامت بقطع رموس زعمائهم. وبعد ذلك اختفت جماعة المؤمنين بالمكية الخامسة من الوجود. تعود إلى جماعة الهادمين فتؤكد أنها جماعة دينية ثورية رفضت الخضوع لأية سلطة أخرى غير حدسهم ومشاعرهم. كما أنهم انتهجوا نهجاً لا عقلانياً وسعوا إلى تعويل انحلالهم وقصورهم وجنونهم وسلوكهم المناهض للمجتمع إلى مذهب دينى. ورغم أنهم متلوا الطريق فمن المؤكد أنهم كانوا يحملون بإقامة مجتمع طويوى يخفى منه الفقر والشقاء الإنسانى. هذا على الرغم من أنهم درجوا على تدخين التبغ أثناء الوعظ والأكل بنهم شديد وممارسة الجنس بشراهة أشد ومعارفة الضمر بدون ضابط والإفراط فى البذاذات والشحاشم واللعناات. وعندما تلقى الهادمون الضربة العسكرية القاصمة على يدى كرومويل فقدوا طاقهم الثورية. ومن ثم انتهوا إلى الصوفية وحذروا حذر جماعة عائلة المحبة التى امتدت بأن الله الحال فى الكون هو القوة المحركة له.

اتسم الهادمون دون غيرهم من الطوائف الراديكالية التى ظهرت آنذاك (أمثال أتباع المكية الخامسة وعائلة المحبة والذين يجولون عالمها وأطنها والحقارين والبهميين والكويكوز وغيرهم) بالانزوع إلى التهتك والفسور. فى حين انتهجت الطوائف الأخرى المشار إليها المواقفات الأخلاقية التقليدية السائدة. وإلى جانب التهتك اتسمت آراء الهادمين بالتجديف الذى يصدم المشاعر ويؤذيها. ولكن تجديفهم يهض على الحدس والماعطفة بعكس تجديف الصوصيان الذى كان يهض على العقل. ولم بشر الهادمون بأدنى خجل من الإتيان بالأفعال المنافية

والسرقة. والرأى عنده أن كل الجرائم والمخالفات حلال باستثناء القتل والتردد على الكنائس.

وذهب كلاركسون إلى أنه إذا أراد المرء أن يلتصق بالله فلا بد له من التحرر الكامل من الخجل والعار والإحساس بالخطيئة فيضاحج كل نساء العالم وكأنه يواقع امرأة واحدة. وحتى يلتصق الإنسان بالله يتعين عليه أن يسكر حتى الثمالة ثم تعتد يده إلى أقرب امرأة ويجلسها على ركبتيه ثم يأتئها حتى يتكاثر العالم. ومن الواضح أن الهادمين أحاطوا الجنس بالجلال والتعظيم فقد دعوا إلى ممارسته بالملفات أمام اللأ في البيوت والحقول والشوارع. ورغم هذه الدعوة إلى الفجر والدعارة فقد اهتدى الهادمنون إلى الدور المدمر الذي يلعبه الإحساس بالذنب في نفوس المسيحيين وإلى أن الذين المنظم يؤدى إلى الكبت الجنسي والعقد النفسية وإلى تكبيل تلقائية الإنسان. ومعنى ذلك أن الهادمين توصلوا في وقت باكر إلى ما توصل إليه سيجموند فرويد بعدة قرون. لقد رأى الهادمنون أن للنفس المسيحية ممزقة ومتقسمة على نفسها بسبب رزوحها تحت وطأة الذنب فأرادوا لها التخلص من عقدها كى تعيش فى ولام وسلام مع ذاتها.

لقد كانت الحانات والخمارات المكان المفضل لدى الهادمين الأمر الذى جعل ناقداً يصفهم بأنهم أطرف الشياطين. وكانوا لا يكتفون عن الزانية بالدين فكثيراً ما كانت عقائهم ترتفع بالغاى بأبدا لغة وأفحشها على غرار نغمات الترنيل فى الكنائس وهم يصقون ويصفون ويصايلون ويترافسون. ويقول مخبر فى البوليس أنه شاهد بعض الهادمين يأكلون قطعة من اللحم البقرى فى إحدى الحانات فأخذوا واحد منهم فى يده ثم قسموا إلى قملتين قدم إحداهما إلى زميل له وهو يقول: هذا جسد المسيح خذه وكل، ثم

تناول الثالث قداماً من الخمر وقذف به فى ركن المندأف وهو يقول: وهذا دم المسيح. وفى أثناء تناولهم الغداء انتقل بهم الحديث إلى موضوع الله. فإذا بأحدهم يقول: إنه يستطيع الذهاب إلى المبني الخارجى الملحق بالحانة وأن يصنع إلهاً كل صباح باستجابته لرغبة الجسد. وتدل كتابات الذكور من الهادمين أن الهادمات شاركن الرجال ملذات الجسد عن رضا وطيب خاطر. ويقول كلاركسون: أن أول موعظة مادمة سمعها فى حياته ألقها امرأة من أتباع هذا المذهب تدعى ماري لوك. ويرد فى نبذة بعنوان «موعظة الهادمين الأخير» أن سيدة يشار إلى اسمها بحرفى آى. بى كانت فى مجتمع مختلط من الرجال والنساء وأنها توجهت إلى واحد من الرجال الموجودين وعرضت عليه أن تفك زراير لباسه. فلما سأله عن السبب أجابه هائلة بقولها: حتى ترتكب الرذيلة، فاستجاب لها الرجل وزنا بها على مرأى ومسمع من جميع الحاضرين. ويؤكد لنا جون هولاند أن الهادمات كن يشجن الهادمين على ممارسة الانحلال الجنسي. غير أن هذه الإباحية الجنسية لم تكن فى صالح النساء بسبب غدم وجود وسائل منع الحمل آنذاك، الأمر الذى أدى إلى تكبيلهن بتقيد الحمل والولادة فى حين ظل الرجل يتمتع بكامل حريته وانطلاقه. وقد قام واحد من زعماء طائفة الحفارين وهو جبرارد ويستانتلى بتحذير النساء من مغبة هذا الانحلال الذى ينتهى بأن يترك الرجل المرأة دون أدنى تبعه عليه بعد أن يكون قد قضى منها ماريه. وتدل شهادة جون تيولر الذى أدلى بها ككتابة عام ١٦٥١ أن هرطقة الهادمين تفتشت بين عدد كبير من الناس. ويؤيد صامويل شهادته هذه الشهادة، ويغ نقش مذهب الهادمين حداً جعل فاضلاً اسمه دوراند هوغام يقول فى عام ١٦٥٢ لجون فوكس مؤسس مذهب الكويكرز: «إن كل

قصاة إنجلترا عاجزون عن منع مذهب الهادمين من الانتشار فى كل مكان فى البلاد. ويذكر المؤرخون أن هذا المذهب انتشر بين فقراء لندن أكثر من انتشاره فى أية بقعة أخرى من إنجلترا وأن انتشاره كان بين العمال غير المهرة والحرفيين والعاطلين عن العمل والمتشردين والمجندين السابقين وحذالة المجتمع بوجه عام. فلا غرو إذا وجدنا أحد زعماء الهادمين - وهو كوپ - يعتبر نفسه أكأ للصوص والشحاذين والعارهات. وعلى وجه الموم قام الهادمين فى السر بتشكيل مجتمعات صغيرة العدد حتى يتجنبوا أن يلفتوا أنظار العالم الخارجى إليهم.

ويبدو أنه لم يكن من المسهل على الأعضاء الجدد الانضمام إلى هذه التنظيمات السرية بدليل أن أحد قائدهم وهو كلاركسون لم يتمكن من التغلغل فى أعماقهم إلا عن طريق أكثر من وسيل وأكثر من توصية. ويقدر النارسون عدد الهادمين فى لندن بالآلوف. ومع ذلك فإنهم لم يشكوا قوة اجتماعية ذات خطر سياسى حقيقى رغم أنهم كانوا يحرصون زملاءهم وأتباعهم على حل مشكلة الفقر عن طريق السطو والسرقة واستغلال المال من القادرين دون سداد.

اتسم الهادمنون بشدة بتعصبهم لأفكارهم الأمر الذى حدا بمعاصريهم أن يتحذروا عنهم باعتبارهم طائفة دينية رغم كل ما أظهره من تهتك وفجور فقد وصفهم معاصروهم بأصحاب دين غير دينى، كما أن كثيراً من الكتب التى تسجل معتقداتهم تحمل عناوين دينية مثل «إنجيل الهادمين، وعقيدة الهادمين». وذهب البعض إلى أن الهادمين ليسوا سوى امتداد للهرطقات الغنوصية التى أفرزها المسيحيون الخارجى فى وقت باكر. وعلى الرغم من أن الكويكرز والبريسبيترين كانوا يحملون المقت الشديد للهادمين

ويشتملون من سفالتهم وانحطاطهم فقد أخطأ كثير من الناس عندما ظنوا أن طائفة الكويكرز فى أوائل ظهورها جزء من طائفة الهادمين، وقد التقى جون فوكس - مؤسس طائفة الكويكرز - بنفر من الهادمين فى سجن كوفنترى فى نهاية عام ١٦٤٩. ويقول فوكس: "إنه شعر بإعصار من الظلمة يجتاحه عندما قابلهم فى السجن. وعندما ادعوا أن الله سألهم إذا كانت السماء سوف تمطر فى اليوم التالي ولكنهم عجزوا رغم ادعائهم الألوهة عن التنبؤ بالجرى فى الغد،

ورغم وجود قسما أساسية مشتركة بين أتباع الحقايرين أمثال جيرارد ونويسائلى وأتباع مذهب الهادمين فإن ونويسائلى ساءه كثيرا أن يعتبره الناس واحدا من الهادمين. ولهذا نراه يهاجمهم حتى يبين أن هناك فروقا بينه وبينهم منها أن ونويسائلى الذى آمن أن واجب الإنسان يقتضى منه أن يكسب قوته بقرق جبينه، عبر عن احتقاره لجماعة الهادمين واتهمهم بالكمل والفض والتحايل على الآخرين. فضلا عن أن ونويسائلى تميز عنهم بحرصه على مراعاة القواعد الأخلاقية ورفضه الكامل لإباحية الهادمين وماديتهم. وعاب ونويسائلى على الهادمين استغراقهم فى الاستمتاع بالأكال والشرب وأطيايب الحياة والنساء إلى حد الإفراط كما عاب عليهم التصرف على نحو ما تتصرف الحيوانات. ونذهب ونويسائلى إلى أن إفراط الهادمين فى الشهوات من شأنه أن يندس معبد الجسد وسوف يجلب فى أعقابها، أحزان العقل، وأضاف أن الانحلال الجنسى سوف يؤدى إلى تحطيم الروابط الأسرية وإلى انتشار المذاذعات العائلية وتكوين النساء بأعباء الحمل والولادة. ورغم سطه على أفكار الهادمين فإنه لم يدع إلى قمعها. وقد ظهر تسامح ونويسائلى معها حين قال: "من كان منكم بلا خطيئة فليرم الهادمين بأول حجر".

وفى يناير ١٦٥٠ أعيد نشر كتاب أيبيرز كويك "الرعد الطائر الملهب"، بجزئيه رغم أن مؤلفه كان حبيسا فى سجن كوفنترى بسبب دعوته إلى مذهب الهادمين. ورغم أنه كان سجيناً فى كوفنترى فإن إدارة السجن كانت تجهل أن سجينها هو مؤلف الكتاب المشار إليه. كما أن مجلس العموم كان يجهل أن كويك نزيل سجن كوفنترى بدليل أنه أصدر أمراً بالبحث عنه بسبب إعادة نشر كتابه. وأمر مجلس العموم بصيط الكتاب وإحراق كل نسخة المضبوطة فى أى مكان فى جميع أنحاء البلاد وأن يقوم عثمارى بإحراق هذه النسخ أمام الملأ. ويبدو أن السبب فى عدم اكتشاف إدارة السجن ومجلس العموم لهويته يرجع إلى أن كويك انتحل اسم شخص آخر حتى لا يتعرف عليه أحد. وقد أطلق سراح كل من الهادمين وكويك وجوزيف سالمون فى منتصف عام ١٦٥٠. ويبدو أن الهادمين لم يكونوا على استعداد للشهادة والتضحية بحياتهم فى سبيل الاستمساك بمبادئهم. بل إنهم نبذوها وتخلوا عنها بسهولة عندما أخذت السلطات تشدد التفكير عليهم. وباعدهم على التخلي بسهولة عن معتقداتهم فى الأوقات العصيبة عدم إيمانهم بالعالم الآخر وشدة حرصهم على الاستمساك إلى أقصى حد ممكن بأطيايب الحياة الدنيا. ويشهد على ذلك القاضى هوام الذى أخبر فوكس عام ١٦٥٢ أن الهادمين بادروا بالانصياع لأوامر قضائهم دون أن يثيروا أية متاعب مؤثرين الاحتفاظ بأرائهم لأنفسهم. ويبدو أيضاً أن الهادمين استخدموا فى التعبير عن أنفسهم أسلوباً لغوياً يتميز بالتعويض والمجاز والتناقض حتى يتمكنوا من إخفاء حقيقة مقصدهم. وفى ١٦٥٠ أصدر الهاد كلاكسون بيانه الداعر بعنوان "النور والظلام واحده، قال فيه: "الشيطان هو الله والجحيم هو النعيم والخفيئة

هى القداسة واللغة هى الخلاص، فزاد هذا من غضب مجلس العموم على الهادمين فكلّف فى العام نفسه لجنة تقصى لتتبع نشاط طائفة الهادمين ويحسم كما أن المجلس أمر هذه اللجنة بإعداد مشروع قانون يهدف قمع مثل هذه التجديفات وتوقيع عقوبة الإعدام على مرتكبيها.

وبالإضافة إلى قانون التجديف لعام ١٦٤٨ شعر المجتمع الإنجليزى بحاجته إلى سن تشريع جديد يمكنه التصدى لتجديف الهادمين. فقانون ١٦٤٨ استهدف المجدين الصوصيان. فضلا عن أنه قانون واسع وقضائض صنعه البريسبيتريون ويمكن تطبيقه على قطاعات كثيرة من الجيش والبرلمان الذى أصبح تحت سيطرة كحلة المستقلين. ولم تدر بخلد واضعى قانون ١٦٤٨ أنه سوف يتعين مراجعته لخطر التجديد المتمثل فى مذهب الهادمين لأن نصوم القانون القديم لا تنطبق على هذا المذهب. غير أن القانون القديم تضمن فقرة واحدة تنص على معاقبة من يكرن الرصايا العشر ويمكن تطبيقها على تجاديف الهادمين. ولكن هذه الفقرة لم تكن محكمة بالقدر الكافى وإذا إنها أعطت المجدين فرصة للهروب من العقاب بأن خيرت المذكر للرصاص العشر بين التراجع أو الحبس. والجدير بالذكر أن أحد العوامل المهمة التى دفعت كتلة المستقلين فى البرلمان الإنجليزى إلى إيقاف العمل بقانون ١٦٤٨ أن إسكتلندا الخاصة آنذاك للمذهب البريسبيترى كانت فى حالة حرب ضد إنجلترا وتسعى ما وسعها السعى إلى الإطاحة بأوليفر كرومويل وإعادة الملكية إلى الحكم. واتهم رجال الدين الإسكتلنديون إنجلترا بالتسامح مع التجارات المهرطقة والمجذبة والامتناع عن اتخاذ الإجراءات المشددة ضدهم، الأمر الذى أخرج كرومويل وأقصاره فى البرلمان

مذابح الكنييسة

الذي كان السبب المباشر في إصدار قانون التجديف الجديد لعام ١٦٥٠ وضابط جيش يدعى ولوم راينهورا الذي تحول من طائفة «الذين يجلسون عاليها واطيها» إلى مذهب الهادمين. أما زعيم الهادمين كويب فقد كان آنذاك رهن السجن ينتظر مشولة أمام المحكمة. واستدعت اللجنة المعنية التي شكلها البرلمان لقصى نشاط الهادمين كلاكسون للتحقيق معه. ولكنه رفض الإجابة عن أي سؤال يمكن أن يكون سبباً في توريطة أو الاشتباه في أمره. غير أن اللجنة المذكورة ادعت بالباطل أن كلاكسون اعترف بذنبه ورفضت تقريراً بذلك للبرلمان فسارع البرلمان بإدلائه وأمر بإحراق كتابه وسجنه لمدة شهر ثم نفيه بعد هذا على أن ينفذ فيه حكم الإعدام إذا عاد إلى البلاد. ولكن بطنان إجراءات محاكمته كانت السبب في عدم تنفيذ عقوبة نفيه من البلاد. ولهذا تقرر إطلاق سراحه بعد أن أمضى أكثر من أربعة أشهر في السجن. واكتفى البرلمان بمعاذرة المتهم الثاني ولوم راينهورا بتجديده من رتبته العسكرية وطرده من الجيش.

وعندما جاء الدور لتحقيق اللجنة مع كويب ادعى أمامها الجنون وأخذ يكلم نفسه ويلقى بالفاكهة واللوز والجوز والبندق في أرجاء الغرفة حتى يتحاشى توقيع العقوبة بموجب قانون ١٦٥٠ الذي استثنى المجانين من العقاب. ولكن هذه الحيلة لم تنل على أعضاء اللجنة الذين أودعوه سجن «فوجيت». ووجد البرلمان أن الالتزام بحذافير القانون لن يجديه فتيلاً ولهذا أقر أن يودعه السجن دون محاكمة أو حتى دون قرار برلماني بإدلائه كما أصدر أمراً بحرق كتابه «الرعد الطائر الملتهب». وفي سجن «فوجيت» استقبل كويب زواره في صخب وعسجيج ونجح في إقناع بعض زملائه المساجين بمذهب الهادمين. ولكنه سرعان

عائلة المحبة وأتباع هندريك نيكولاس والتوكيوكز والمؤمنين بالإمبراطورية الخامسة مجدفين فهو لم يستهدف غير الهادمين كما أسلفنا. ويصن القانون الجديد على تحريم طائفة من الآراء من بينها اعتقاد الإنسان أنه الله أو مسال له أو أنه يصف بصفات الله أو اعتقاده بحلول الله فيه وعدم وجوده في أي مكان خارج عن الإنسان، أو القول إن اقتراف الذنوب ليس عملاً منافياً للأخلاق أو لأن السماء هي الجحيم أو أن الخلاص هو اللعنة أو إنكار وجود مثل هذه الأشياء. ويطلق القانون الجديد أيضاً على من يذهب إلى أن البذاءة والسرقة والغش والخديعة ومعاذرة الخمر والدعارة والزنا والرباط والعلاقات الجنسية بين ذوى الأرحام ليست خطيئة أو فاحشة. كما أن القانون الجديد يطبق على كل من يزعم أن ارتكاب هذه الأروار من شأنه تقريب الإنسان من الله والبلوغ به إلى مرتبة الكمال، وأيضاً على كل من يدعو إلى اقتراف جميع هذه المرفقات دون ندم أو يقول إن الخطيئة وهم لا وجود له أو إن الله يوافق على ارتكابها. والغريب أنه في الوقت نفسه تقريباً الذي صدر فيه هذا القانون الجديد صدر قانون آخر يبيع الحرية الدينية. فلم يمت شهر واحد على صدور قانون التجديف الجديد حتى أصدر مجلس العموم في سبتمبر ١٦٥١ قانوناً يعرف بقانون التسامح الديني يكفل حرية العبادة لكل الطوائف والمال باستثناء أتباع المذهب الصومسواني الذين استهدفهم قانون ١٦٤٨ والهادمين الذين استحدث المشرع الإنجليزي قانون التجديف الجديد لعام ١٦٥٠ من أجلهم.

وفي اليوم نفسه الذي أصدر فيه البرلمان قانون التسامح الديني أمر بالقبض على اثنين من أتباع مذهب الهادمين هما لورانس كلاكسون مؤلف كتاب «العين الواحدة،

وجعلهم يغالون في إظهار غيبتهم على الدين وريالغون في الظهور بمظهر الحريص على حمايته والذود عنه. فلا غرو إذا رأينا كرومويل لا يمتثل شيئاً مثل مقته للتجديف. ومن ثم فإنه لن يألو جهداً لامتصاص شأفته من المجتمع الإنجليزي ولغت النظر إلى خطره والدعوة إلى ضرورة معاقبته. ورغم تصريحات كرومويل المتشددة فإن البرلمان الإنجليزي الذي ساند صوتاً ضد مشروع قانون بإعدام أتباع مذهب الهادمين واكتفى البرلمان بمعاذرة الهادم بالحبس لمدة ستة أشهر. كما أن البرلمان رفض اقتراحاً بمعاوغة التجديف الصومسواني بخرم لسان المجدف الصومسواني، بقطعه من الحديد المحمي. واكتفى البرلمان بتوقيع عقوبة الإعدام على الذين يتحدثون قراره بنفيهم خارج البلاد فيعودون إليها دون الحصول على إذن منه بذلك.

في ظل هذه الظروف أصدر البرلمان في ٩ أغسطس عام ١٦٥٠ قانوناً ضد مختلف الآراء الإحاديية والمجدفة والملعونة التي تطلع شرف الله. وكان هذا القانون يرمي في الأساس إلى القضاء على تجديفات الهادمين دون سواهم. فهو لم يمت على معاذرة الخارجين على الخطر المسيحي السائد أو الأصول من أمثال أتباع عائلة المحبة أو أتباع هندريك نيكولاس أو طائفة التوكيوكز التي سوف تتألمها فيما بعد أو المؤمنين بمعوية المسيح ملكاً متوجاً ليحكم الإمبراطورية الخامسة. ولكنه نص على عقاب من يتكروون الدين المسيحي من أساسه أو ما ينادون بتحويل الدين إلى مجموعة من الآراء الداعرة والفاجرة. ويجدر بالذكر أن الشاعر المعروف جون ميلتون أظهر مؤازرته لقانون ١٦٥٠ باعتبار أن التجديف ليس مسألة حرية ضمير، بل انتهاك صراحة للدين. ومعنى هذا أن القانون الجديد لم يعتبر

حراسها على مدى عدة أسابيع جلدوا على نحو متقطع. رغم أن فرانكلين تكرر لمبادلته فقد ألقت به السلطات فى السجن نفسه الذى وضعت فيه عشيقته المهروسة مارى جادبرى. كما أن السلطات تعقبت أتباعه.

ورغم هذا فإن بعض الهادمين ظلوا ساديين فى غيهم دون أن يعيدوا بأوامر الحبس السائدة ضد عدد منهم مثل سالمون وكلامرسون وفرانكلين. ولعل الكتاب الذى نشره جورج فورستر بعنوان «صوت البوق الأخير» أبلغ دليل على عدم تكرار البعض بالسجن. وترجع أهمية هذا الكتاب إلى إبراز الجانب اللورى الاجتماعى فى دعوة الهادمين. يقول فورستر فى كتابه إن الله هو أعظم الهادمين وأعظم من يجعل عاليها وأطليها. فهو سيقيم يسوع ملكاً على المدينة الفاضلة التى سوف يسردها النظام الشيوعى والعدل الاجتماعى بعد أن يطحن بالأغنياء ورجال الأكثريوس والبرلمان وكل الطبقة والطالين. وإلى جانب هذا ألف أحد الهادمين واسمه جاكوب بوثومولى كتاباً بعنوان «الجوانب المضنية والمظلمة فى الله، ينامض الثلاث ويزمن بطول الله فى الكون. والجدير بالذكر أن جاكوب بوثومولى كان جندياً فى مدينة لستر قام الجيش بطرده بسبب ما تضمنه كتابه من تحديف فضلا عن أنه عاقبه بقسوة بأن خرم لسانه بسيف حديد محمى.

والجدير بالذكر أن الجيش كان يسوق على المؤمنين بمذهب الهادمين دون رحمة أو هودة. حتى كرمويل نفسه رغم عزوفه عن الاضطهاد الدينى لم يتسامح مع أحد ضباط الجيش وأمر بطرده منه لأنه قال: إنه لا وجود للخطيئة فى حياة المسيح. وكانت إدارة الجيش تعذب الجدا المؤمنين بمذهب الهادمين بطريقهم من الإبهام. وفى نهاية عام ١٦٥٠ قامت السلطات بشق جلدى

ورعاً من أتباع الطائفة البروتستانتية المعروفة باسم المجمعيين (الكونجر يجيشنا لست). وشامت الأقدار أن يتأبه مرض عقلى. وما إن شفى منه حتى دخل فى روعه أنه الله والمسيح وأعلن ذلك التحديف للناس. وفى عام ١٦٤٩ انضم فرانكلين إلى مذهب الهادمين فجهز زوجته ليوغر حتى أنزبه فى الانحلال الجسدى. وكانت إحدى محظياته امرأة متديبة غريبة الأطوار اسمها مارى جادبرى تراهى لها أن المسيح ولد من جديد وتجسد فى شخص عشيقها فرانكلين. وقامت المرأة بإذاعة هذه البشارة بين الناس. وأراد أحد القساوسة أن يعيدها إلى صرباها فسألها إذا كانت علاقتها بفرانكلين حلالاً أم حراماً؟ فردت عليه قائلة: إن آدم وحواء عاشا معاً عريانيين فى برامة نامة دون أن يشعرا بالخجل من علاقتهما حتى عرفت الخطيئة طريقها إلى العالم. غير أن المسيح بمجيئه خلص البشر من هذه الخطيئة. ومن ثم فهى بلا خطيئة. بل إنها أطلقت على نفسها عروس المسيح زاعمة أنها على قدم المساواة مع الله. وفى أواخر عام ١٦٤٩ غادر فرانكلين وجادبرى لندن وتوجها إلى ريف ساوثهامبتون حيث استطاعا اجتذاب بعض التلاميذ والمريدين الذين آمنوا بأن فرانكلين هو المسيح ابن الله. وفى ١٦٥٠ ألقت السلطات القبض على جادبرى وعشيقهما فرانكلين الذى آمن حرفياً بأنه المسيح. والغريب أن مريديه وأتباعه استمكروا بضلالاته أكثر من استمساكها بها. وقد بلغ إيمانهم به حدا جعلهم يعتبرون تاريخ ميلادهم هو اليوم الذى آمنوا فيه ببعاليمة. وظل أتباعه لا يهزجون عن إيمانهم به حتى تولى هو عن معتقداته وتكرر لها حتى يجذب السجن. غير أن عشيقته مارى جادبرى لم تتخل قط عن إيمانها به. فزجت بها السلطات فى سجن «برايدويل» حيث قام

ما صناع ذرعاً بقبود السجن فأعلن تراجعهم عن أفكاره وكتب إلى السلطات بحتج على حبسه ويكرر تهمة التحديف الملققة ضده ويشكو مما لحقه من تشويه لسمعه. غير أن الحكومة لم تعباً باحتجائه.

ويعد أن ظل كواب أربعة عشر شهراً فى السجن نشر كتاباً بعنوان «الرجوع إلى الحق» التمس فيه من البرلمان العفو والسماح مطلقاً عن تخليه عن أفكاره المجدفة. ورغم هذا التراجع فقد ظل محتفظاً بثورته الاجتماعية فقد آمن بأن الخطيئة الحقيقية تكمن فى النفاق وإحراق الظلم بالفقر والمساكين. وأكد كواب أن الدين الحقيقي يكمن فى العطف على المساكين وإطعام الجوع وكساء العرايا وتحرير الناس من الأغلال التى يرسفون فيها. وأيضاً طمأن كواب السلطات المسؤولة أنه فى صف الفضيلة والأخلاق الحميدة. ولهذا قبلت هذه السلطات الإفراج عنه مقابل إلقائه موعظة فى بيرفورد يعلن فيها رجوعه عن الباطل وهدايته إلى الحق. ولم يتنق أحد القساوسة الذين استمعوا إلى موعظته بصدقه وإخلاصه فكتب يقول: إن كواب استخدم فيها ألفاظاً معسولة ولكنها تخفى السم الزعاف فى طياتها. ولعلنا نذكر أن بيرفورد فى المدينة التى أخذ فيها كرمويل التمرد الذى شنته ضده جماعة «الذين يجعلون عاليها وأطليها».

ذهب الهادمون كما أسلفنا إلى الإيمان بحلول الله فى الإنسان الأمر الذى دعا بعضهم إلى الاعتقاد العرفى بأنه مادام الأمر كذلك فإن الإنسان هو الله. وكان من بين الهادمين الذين آمنوا بصحة هذه العقولة إيماناً حرفياً صانع حبال فى لندن اسمه وليام فرانكلين تصادف أن ظهر تحديفه قبل صدور قانون التحديف الجديد لعام ١٦٥٠ اضطر المشرع إلى إضافة فقرة إلى القانون تعرف بفقررة فرانكلين. لم يبدأ فرانكلين حياته مجدداً بل كان رجلاً تقياً

اسمه **دايلوس سميث** من رقبته لإتكاره ألوهية المسيح على نحو ما فعل **أريوس**. وأيضاً أغار البوليس بصفة منتظمة على الهادمين من المذنبين وألقى القبض على اللشترات منهم وصدرت أحكام بالحبس والجلد على الذين ثبتت إدانتهم. ويقول المؤرخون إن عدداً كبيراً من أتباع مذهب الهادمين كان مصاباً بلوثة عقلية. وفي كثير من الأحيان وقعت السلطة للعقاب عليهم بسبب خيالاتهم وصلغهم إلى جانب بشاعة معتقداتهم.

وقد ألفت السلطات القبض على امرأتين قريبتين مختلفتين تحملان الاسم نفسه وهو **إليزابيث سوريل** لتجديفهما على الثلاث وزعمهما القدرة على إحياء الأموات وتم القبض على أربعة من أتباعهما. ومن دلائل اللوثة التي انتشرت بين الهادمين أن أحدهم واسمه **ريتشارد كنج** ادعى عام ١٦٥١ أن زوجه الحامل على وشك أن تلد له الروح القدس وأن هادمة أسماها **مارى آدمز** حكم عليها بالسجن لادعائها بأنها سوف تلد يسوع المسيح وهو الادعاء نفسه الذي سجلت من أجله في العام نفسه امرأة أخرى تدعى **جوان رويينز**. أضف إلى ذلك أن رجلين ادعيا في عام ١٦٥١ أيضاً أنهما المسيح المنتظر وهما **توماس تاتلي** و**روبيينز دوج** السيدة **جوان الآفنة** الذكر.

وفي مبدأ الأمر ألقى القبض على **توماس تيلفورد** باعتباره تابعاً للقرريبتين اللتين تحملان الاسم نفسه وهما **إليزابيث سوريل**. ولكن **تيلفورد** سرعان ما تحول من الولاء لهاتين القرريبتين إلى الولاء لـ **جوان رويينز** الذي زعم - شأنه في ذلك شأن القرريبتين **سوريل** - أنه قادر على إحياء الأموات وهي ريم. بل إن لوته فافت إرتها عندما ادعى أنه أحيا **قاييل** و**يوتايمين** ابن **يعقوب** والابن **إرميا** من الأموات وخلصهم

من ذنوبهم. ومن الغرابة بمكان أن نرى زميلاً لـ **روبيينز** اسمه **لودووك ماجلنتون** يشهد بأنه رأى بعيني رأسه **روبيينز** يحيا الأموات. فلاغرو إذا رأينا أتباعه ومحبوه بتشجيع منه. ويزعم **روبيينز** التقية في الكتاب المقدس أن روح آدم تقمصته معلماً أنه رسم خطة للخروج من إنجلترا بجماعة تعدادها مائة وأربعة وأربعين ألف شخص وعن عزمه على التوجه بهم إلى جبل الزيتون في أرض الميعاد قائلاً: إن مساعده **يشوع** جارمنت سوف يشق ماء البحر الأحمر مثلما فعل **موسى** بمصاه وأن السماء سوف تنطر مكا مثلما فعلت من قبل. وفي ماير ١٦٥١ ألفت السلطات القبض على **روبيينز** وزوجته وأحد عشر تابعاً له وزجت بهم جميعاً في السجن حيث أمضى عاماً سطر بعده خطاب تراجع واستغفار بحث به إلى **كرومويل** الذي سامحه وأفرج عنه.

وهناك مجدف آخر من أتباع **روبيينز** يدعى **توماس تاتلي** زجت به السلطات في سجن **تورجيت** بسبب تجديفه. كان **توماس تاتلي** سائناً للمشغولات الذهبية قبل أن يتحول إلى مذهب الهادمين. ولكنه أثر أن يهجر عمله كي يبشر للناس أن الله كلمه شخصياً وأفهمه أنه يهودي وأوحى إليه أن يجمع اليهود ويعود بهم إلى أرض الميعاد ويعيد بناء الهيكل الذي قُدم. وادعى تاتلي أن الله أمره بتغيير اسمه إلى **ثور** جون. ويخبرنا **ماجلنتون** أن هذا الرجل قام بختان نفسه. فضلاً عن ادعائه عدة ادعاءات أخرى مدعياً أنه الإبرل ألف إسكن البريوت المنتظر لعرش إنجلترا. وكان يوجب الشوارع ويبشر بأعلى صوته بوصفه الحبر الأعظم اليهودي وهيكل الله الحال فيه. ولكن الفترة التي قضاها في السجن كانت كافية بإخراسه لعدة سنوات عاد بعدها عام ١٦٥٤ إلى سابق ترهاته فادعى أنه سليل الإمبراطور

شارلمان والوارث لعرش فرنسا. وفي نهاية عام ١٦٥٤ قام بحرق الكتاب المقدس علناً وهاجم البرلمان ملوحاً بسيفه الطويل الذي يطره الصدا أثناء مناقشته مصير **جون بيدل**. وأخذ يضرب بسيفه القريبتين من الداخل. ولكن الحراس استطاعوا السيطرة عليه وتقديمه إلى محكمة البرلمان. فبر تصرفاته بأن الناس كانوا يتأهبون لرحله بالحصاة بسبب قيامه بإحراق الكتاب المقدس. وعندما سئل عما حدا به إلى إحراقه أجاب بأن الكتاب المقدس خدعه وأنه لا يعدو أن يكون حروفاً وعبادة أصنام وأكد أنه ليس «الحياة» أو «كلمة الله». وقرر مجلس العموم إيداعه سجن **جيت** هاوس بسبب إشهاره السيف وحرقه الكتاب المقدس وإتكاره أن الكتاب المقدس حكمة الله. وبعد مضي بضعة أشهر في السجن خرج **توماس تاتلي** ليحدد رسالته التي تلخص في عودة اليهود إلى أورشليم ولأن إنجلترا لم يكن بها يهود يتبعونه سافر الرجل بحراً إلى أمستردام بهولندا لكنه غرق في الطريق إليها.

وكان **لتاسي** صديق وضابط جيش يدعى **روبرت ثورودود** سار على درب الهادمين فأكثر خلود الروح والوجود المادي للجنة والنار كما رفض الإيمان بالبعث بطريقة حرفية. وبسبب تجديفه حاكمته محكمة الأولدنبالي بلندن عام ١٦٥٢ بمقتضى قانون التجديف الجديد الصادر عام ١٦٥٠ وحُكمت عليه هذه المحكمة بالسجن مدة ستة أشهر. كما أن إحدى محاكم الجنایات حكمت على مجدف آخر اسمه **ريتشارد فولكنر** بالسجن لمدة ستة أشهر لأنه شرب نخب الشيطان تحية له وقال: «إن المسيح مختلص ابن زنا».

وفي عام ١٦٥٢ اتهم البرلمان الإنجليزي رجلاً يدعى **وليام إيزري** بالإيمان بمذهب الهادمين. ورغم تعاطف إيزري مع بعض

في عصر المعلم

فقد شوهد بعدما وهو يمسك بقصبان زنتائه ويقول: «انتهى الأمر ولكن مشيئة الله، ثم نبذ معتقداته الضالة وتراجع عنها على الفور».

وهكذا انفض المريدون المقتنون بثنائي روبييتز ليتفان حول الدينين الجديدين ريف وماجلتون اللذين أعادا النظر في اللاهوت المسيحي فأنكروا الثلاث الأمر الذي أدى إلى القبض عليهما في عام ١٦٥٣.

وبالمقارنة بحياة ماجلتون المعمرة كانت حياة ريف قصيرة فقد مات عام ١٦٥٨ - ولم يستطع ريف وماجلتون أن يجدا حلا للتناقضات اللاهوتية التي وقفا فيها. فعلى الرغم من إنكارهما للثالوث فقد أمنا بأن الأب والأبن والروح القدس ليست سوى مترادفات تعبر عن شخص حقيقي هو ربنا يسوع المسيح. وعندما خلق الله العالم في البداية كان على هيئة روح. ولكنه بمجيئه إلى الأرض صار يسوع المسيح كي يموت ويفهم بموته محنة البشر. وعلى الصليب صرخ المسيح إلى أبلى الذي كان يمثله وهو جسد فان ويموت يسوع مات الله ولكنه قام من الأموات جسداً وروحاً. وبعد قيامته لم يرح الإنسان أدنى اهتمام. فبعد أن جعل الله الحركة تدب في كل شيء في الكون أثر ألا يتدخل في شئون البشر حتى يوم القيامة. ومن ثم فإن الله براء مما نشاهده في هذا العالم من شرور ففيه من عمل الشيطان. والرأى عند ريف وماجلتون أن الشيطان ملاك ساقط خاطئ وضع بذرته الشهيرة في حواء فتورثها أسلافها. وروى الله الصمير في قلب الإنسان حتى يتمكن من تقرير مصيره بنفسه. وفي اعتقادهما أنه يوجد داخل كل إنسان روح الله وروح الشيطان. يقول ريف إن سمع صوتاً علوياً يقول له: «إن السماء والجحيم يوجدان بداخل كل إنسان».

وسوف يقوم الله في يوم الشرور ببعث الصالحين جسداً وروحاً ويند ذلك تصييح

البيوريتانية الجلية. وبالنظر إلى حرصهما على مكارم الأخلاق - بعكس الهادين - فقد احتجا على تقديمهما إلى المحاكمة ووصفا قضاتهما بالتجديف لأنهما كانا رجلين صالحين ومجتهدين يؤمنان بالمسيح ويخلصان أزواجهما ويستكران احتساء الخمر ولعب القمار. وظل ماجلتون الذي توفى طاعاً في السن عن تسعة وثلاثين عاماً يفاخر بأنه عاش طيلة حياته من عرق جبينه يدفع كأى مواطن صالح ما عليه من ضرائب في حين أن الرسل وتلاميذ المسيح كانوا يقاتلون من التبشير بالإنجيل.

وفي عام ١٦٥١ ظهرت له رؤيا رأى فيها «فديوس السماء الموجود بداخل الإنسان على الأرض». وظهرت لابن عمه ريف رؤيا مماثلة فاشتركا سوياً في التبشير بما رآه. وفي العام التالي (١٦٥٢) نشر ريف نبذة تبشيرية كانت السبب في اتهامه بالتجديف. فقد جاء في هذه النبذة أن سيدنا يسوع المسيح كلم ريف من السماء قائلا: إنه اصطفاه فوق كل إنسان آخر ليهبه فهم ما يرمى إليه في إنجيله من مقاصد وأنه اختاره ليكون خاتم المرسلين للقيام بعمل عظيم من أجل هذا العالم الكافر اللعين كما أنه اختار ابن عمه لودويك ماجلتون كي يصبح لسان حاله والمتحدث باسمه. فضلاً عن أن يسوع أعطاه القدرة على منح البركات وصب اللغات الباقية إلى أيد الدهر.

ويضيف ريف وماجلتون أن يسوع المسيح في إحدى رسائله اللاحقة طلب منهما أن يصيبا اللعنة على كل من ثورجوجون ثاني وجون روبييتز. فبادرا برسم روبييتز بأنه عدو المسيح ولعنا لعنة أبدية كي يظلي بدار الجحيم الموقدة. وكان روبييتز آنذاك في سن برأيد ويل وشاع بين الناس أن سر اللعنة الباتع التي صيها ريف وماجلتون عليه ظهرت آثارها في الحال.

آراء الهادين فإنه - كما ينضح من استجواب اللجنة البرلمانية له عام ١٦٥٢ - أوزر عن كثير من معتقداتهم، وقد أنكر إزيري مظلما فعل يبذل من قبل - ألوهية المسيح. فلا غرو إذا وجدنا أن تشيبتل البرسيتوري يتهمه بأنه واحد من المجدفين الصرسان. والذي لا ريب فيه أن أفكاره الاجتماعية لم تقل في ثورتها وراديكاليتهما عن أفكاره في اللاهوت المسيحي. وعلى أية حال أدى انقراض الحكومة على جماعة الهادين إلى تضاول عددهم وانحسار نفوذهم والتزامهم الصمت والتجانب إلى ممارسة نشاطهم في السر مثل هنري ووكر الذي أعلن أنه يفصل أن يصاحبه حبيبته على أن يكون بصحية المسيح في الجنة.

وقد تم تطبيق قانون التجديف لعام ١٦٥٠ على ابني عم يدعيان جون ريف ولودويك ماجلتون اللذين تاملوا مع بعض أفكار الهادين وأنهما باتباع مذهبهم رغم شدة نفورهم من كثير من مبادئهم. ولكن هذا النفور لم يمنعهما من إقامة علاقات طيبة مع اثنين من الهادين البارزين هما جون روبييتز وتوماس ثاني. ووجدنا توماس بانجتون عن لودويك ماجلتون فيقول عنه: إنه تترى مجنون يتنقل من مأخور إلى مأخور ومن حانة إلى أخرى يحسب الخمر ويستنزل العذاب الأبدى على كل من لا يصدق تعاليمه التي تقول إن طول الله (أو الكائن الأسمى كما يسميه) لا يزيد على ستة أقدام وإن الشمس لا تبعث أكثر من أربعة أميال عن الأرض. ورغم هذه الترهات الواضحة فقد استطاع ماجلتون أن يجتذب إليه نفراً من التابعين والمريدين.

وعلى خلاف الهادين نرى أن ريف وماجلتون لا يدافعان عن الخليفة الفاروق عندما أن حواء هي الشيطان المتجسد، الأمر الذي يؤكد تزمعتهما الأخلاقي وزعتهما

الإنجليزى فى التمتع بحريات المدنية كافة. وبعد خروجه من السجن بأربعة أعوام مات ريف فأكمل ماجلثون المسيرة التى ظل يفرعها حتى وفاته فى عام ١٦٩٨.

وبالنظر إلى أن ماجلثون لم يتراجع أو يرضع فقد وجهت إليه السلطات مرة أخرى تهمة التجديف ثلاث مرات. ولكن الأحكام الخفيفة التى صدرت منه لم توهن من عزيمته. والغريب أن الحكومة التبت عليها الأمر فحكمت ريف وماغلثون على أنهما من أتباع مذهب الهادمين فى حين أنهما كما أسلفنا ناجعا بشدة ككثيراً من مبادئ هذا المذهب الذى ظل موجوداً حتى الخمسينيات من القرن السابع عشر.

ثم ما لبث أن اختفى شيكاً فشيكاً حتى زعماء الهادمين تخلوا من مذهبهم فى أخريات حياتهم فعلى سبيل المثال غير كويب اسمه وأصبح طبيباً ودفن عند موته فى كنيسة المدينة. وهاجر الهادم سالمون من البلاد. كما أن بوثسوملى (الذى وصفه جورج هوكس) بأنه واحد من كبار الهادمين أثر الحياة المحترمة فعمل كأمين مكتبة مدينة «ليستر».

وليس أدل على أن مذهب الهادمين لم يندثر إلا بعد عقد الخمسينيات من القرن السابع عشر من أن أتباع مذهب الكريكز رسمه ر. فورنوٲ رسم عام ١٦٥٥ صورة لهادم من ليستر اسمه روبرت ويكتسبون على النحو التالى:

«قال عن نفسه إنه الله والشيطان وأنه لا وجود لإله غيره ولا وجود لأى شيطان إلا فيه وادعى القدرة على أن منح الناس البركات أو أن يصب على رؤوسهم اللعنت. كما قال عن نفسه إنه أسمى (وأنه لأسمى بالفعل) وأن الرسل كاذبون ومخادعون. وعندما أصطبته الكتاب المقدس لثبنت ذلك

الأرض جحيماً سكنى الملعونين. وذهب ريف وماغلثون إلى أن أهم شئ بالنسبة للإنسان هو الإيمان والحياة الصالحة وأنه لا أهمية للعبادة والتكاليف والأسرار المقدسة والطقوس ورجال الدين. وأضاف الرجلان أن للعبة سوف تذل على كل من يسمع رسالتهم ويرفض العمل بها لأن الله اصطفاها آخر للبين. وأسقطت هذه الآراء المجدفة نفراً من الناس فشكروا إلى عمدة لندن وقالوا إن ريف وماغلثون أنكروا الثالوث وخذلوا الروح وادعوا أن الله مات. وطلبوا من العمدة إلقاء القبض عليهما فاستجاب إلى طلبهما منتهماً إياهما بإتكار الثالوث. ودخل ريف وماغلثون لبعس الرقت فى جدال لاهوتى مع عمدة لندن الذى شعر بالمرج فأراد أن يخرج من مأزقه عن طريق اتهامهما بما لم يتفهما به وهو إدعاء الأنوثة وإتكار وجود الله. ورد عليه ما جالثون بصله واستدعاء بأنه والقاصمان الآخرين على المحنة مذنبون ومن ثم غير مؤهلين للحكم على التجديف على الله وفى سجون اللاموت. فأرسلهما للعمدة إلى سجن نيوبيجيت.

وبعد مرور شهر استدعت محكمة الأورد بابلى كلا من ريف وماغلثون للمثول أمام المحلفين برئاسة عمدة لندن. وانصب الاتهام هذه المرة على إتكارهما للثالوث كما هو واضح من الكتاب الذى ألفه ريف. وبعد محاكمة سرية وقصيرة قرر المحلفون أن المتهمين مذنبان وحكما عليهما بالحبس لمدة ستة أشهر فى سجن «برايدويل». وبعد خروجهما من السجن سطرأ رسالة موجهة إلى الحكومة بعنوان: «احتجاج من الله الخالد، وأكدا فيها سابق ادعائهما بأنهما رسولان أرسلهما الله لهادية البشر. وفى رسالتهم دافع الرجلان عن حرية الضمير وحرية العقيدة ودافعوا دفاعاً مجيداً عن حق الشعب

قال: إن الكتاب المقدس مجموعة من الأكاذيب، وأنه لا وجود للسماء أو الجحيم إلا على الأرض. وأنه يتعين عليه أن يعيش فى الفردوس مثلاً يتبعين عليه أن يعيش فى الجحيم. ووصف نفسه بأنه زير عاهرات. وقد سبق له القول إنه ابن الله ومن ثم فلا يمكن أن يرتكب المعصيات».

ويذكر المؤرخون أن الحكومة الإنجليزية لم تكن تتصدى لأتباع مذهب الهادمين إلا بعد جههرهم بأرائهم ودعوة الناس إلى اتباعها. فقد كان من الممكن لواحد من زعمائهم وهو ريتشارد كويين ألا يتعرض للأذى لو أنه امتنع عن نشر كتاب صغير بعنوان «التعاليم القدسية» (١٦٤٩) الذى أصبح المرجع الأساسى لمذهب الهادمين.

وبعد صدور قانون التجديف لعام ١٦٥٠ أثر كويين التزم الصمت بعض الوقت. ورغم أن كويين نذ موبع الهادمين وهاجم دعوتهم إلى الفسق فإنه دعا إلى مجموعة من الأفكار الدينية غير التقليدية التى أخرجت صدور ثلاث قضاة تولوا محاكمته. قال كويين إن المسيح يسكن فيه وإن الإنجيل لا يمكن فهمه فهماً صحيحاً إلى عن طريق الوحي الذى أوحى به الله للمسيح الساكن فيه.

وأضاف كويين أن الله لا يوجد فى المسيح فحسب، بل فى كل البشر. وكذلك أنكروا كويين الوجود المادى للفردوس والجحيم.

وفى عام ١٦٥٢ استدعته محكمة «ريستر» للمثول أمامها بتهمة التجديف. ورغم أن المحلفين أذنته فإن القاضى طلب إعادة محاكمته لأن بدود قانون ١٦٥٠ لا تنطبق على حالته تماماً. ولهذا أعيدت محاكمته فى «أكسفورد» عام ١٦٥٣ حيث أذنته المحلفون للمرة الثانية بتهمة التجديف. غير أن القاضى خالفهم فى رأى وقرر الإفراج عنه.

فى عصر العلم

البعض إذا كان يود الذهاب إلى الكنيسة فأجاب: «ليذهب الله إلى حبل المشقة».

وأضاف أن الله ليس له أدنى فضل عليه وأن الشيطان - وهو أقوى من الله - صاحب فضل عليه. وأتكر هذا الملحد للثالوث وألوهية

المسيح الذى اعتبره مجرد بشر. ولم ينكر الرجل خطيئته فحسب، بل استهزأ برحمة الله وبالعبادات والأديان كافة مؤكداً أنه ليس لله أو المسيح وجود. فالمطبعة هى الشئ الوحيد الموجود. وكذلك أنكر وجود الجنة والنار قائلاً: إن الكتاب المقدس زائف وأنه ليس فى الإنسان روح وطبيعة الحال انتهى أمر هذا الملحد إلى الوقوف أمام إحدى محاكم إسكتلندا فحكمت عليه فى ٢١ مايو ١٦٥١ بالإعدام شنقاً. ■

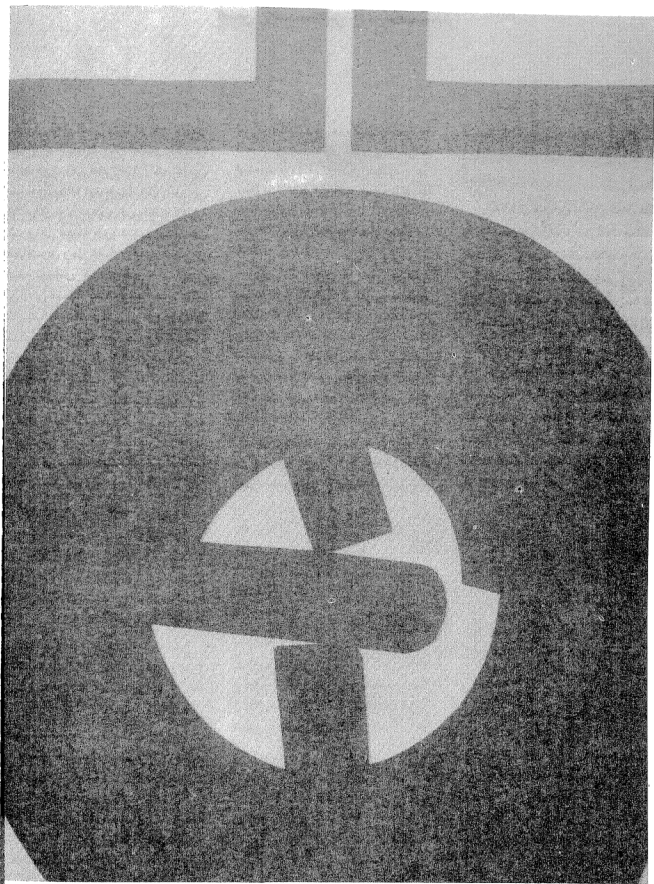
هى الحظ السعيد فى هذه الدنيا والجحيم هو الفقر. وفى تجديد قال هيبورث إنه على أتم استعداد لأن يبيع كل أديان العالم من أجل وعاء مليء بالبيرة. وبلغت جسارة بونث حدًا جعله يقول إن بإمكان صديقه توم لامباير من «مكشام» أن يولف إنجيلا أفضل من إنجيل يسوع المسيح.

وفى ختام الحديث عن مذهب الهاديين يجدر بنا أن نقول إنه لم يكن ممكناً لهذا المذهب أن يذيع ويتشتر فى إسكتلندا التى سادها المذهب البرسبترى بسبب قسوة البرسبتريين المتناهية فى التصدى للمجذفين والمهرطقين والخوارج على عكس إنجلترا المتحركة التى رخصت أن تأخذهم بالشدة واكتفت بسجنهم لبضعة أشهر.

أما إسكتلندا فلم تكرر فى إعدامهم وإرسالهم إلى حتفهم كما حدث لمتشرد ملحد يعرف باسم جولى الإسكتلدى الذى سأنه

وفى العام التالى (١٦٥٤) تكرر القبض عليه بالتهمة نفسها. ولكن القاضى برأه منها لثالث مرة. وفى عام ١٦٥٥ ارتكب كويين حماقة لا بد أنه ندم عليها. فقد وافق على الاشتراك مع برسبترى فى مناقشة لاهوتية تجرى فى مدينة «روثسمدر». وكان بين الحاضرين رجل عسكري رفيع المستوى اسمه توماس كينسلى الذى سمع كويين يقول: إن الخطيئة دنست جسد المسيح عندما كان إنساناً. وشكا كينسلى إلى كرومويل من تجديده وطلب إليه نفيه خارج البلاد أسوة بالمجذف بيدل. غير أن كرومويل أثار أن يترك الأمر للقضاء كى يبت فيه. فحكم القضاء عليه بالحبس لمدة ستة أشهر. وهو المصور نفسه الذى لقيه كل من ولهم بونث وتوماس هيبورث اللساجين من قرية لاكوك فى منطقة «ويلتشاير» لمجاورتهما بإنكار وجود الله والمسيح والقول بأن الجنة





لوحة للفنان جورج كارل فاجرلين - ألمانيا

المراجعات

٢١٤ جدل الآن والأخر في الفكر العربي المعاصر مناقشة « التراث
والجديد » نموذجاً، يمنى طريف الخولى.

جدل الأنا والآخر في الفكر العربي المعاصر

مناقشة التراث والتجديد نموذجاً

يمنى طريف الخولى

يطلق مشروع التراث والتجديد، من عام ١٤٠٠ هـ، ليقف على مشارف مرحلة السبعمئة الثالثة من تاريخ الحضارة الإسلامية، بعد مرحلة السبعمئة الأولى - القرون الهجرية السبعة الأولى، التى كانت مرحلة المد والأزدهار، وسيادة الزمان والمكان. ثم مرحلة السبعمئة الثانية، القرون السبعة الثانية(*)، التى كان انقلابها الجدلى إلى السذبول والنكوص والارتداد والتبعية. يقف المشروع نزاعاً توافقاً إلى أن تكون السبعمئة الثالثة والراثة المركب الجدلى الشامل الصاعد الواعد، الذى يجمع ما فى الطرفين أو المرحلتين، ويتجاوزهما إلى الأفضل، يربطهما معا فى موقف حضارى منشود، ينفذ رؤاسب الجمود والتخلف وصنوف الاستعمار والتبعية، خروجاً إلى مرحلة التحرير التام والاستقلال والفاعلية فى

قا بسبب ما تعانیه حضارتنا الراهنة من تغيرات موكرة، جذرية، هى بالأحرى ارتدادية، يزداد ضغط بضعة من التساؤلات الثقافية، التى ألحت بامعان، وارتدت محاولات الإجابة فى مشاريع نخبوية عديدة، يزخر بها الفكر العربى المعاصر.

ولكن كانت قضية «جدل الأنا والآخر» - أو منظومة التقابل بين الشرق والغرب، أو طبيعة المواجهة بين الحضارة العربية والإسلامية وبين الحضارة الأوروبية والأمريكية - واحدة من أهم تلك التساؤلات، فإن مشروع «التراث والتجديد» الذى طرحه الدكتور حسن حنفى من أكثر مشاريعنا الفكرية للتحاماً بهذه القضية التى تغرض نفسها الآن على واقعنا وعلى خطابنا، وأجروها فى التصدى لها.

الزمان والمكان..... ومن قبل ومن بعد تأكيد «الأنسا» فى مواجهة «الآخر» .

مشروع «التراث والتجديد» أيدىولوجيا الإجابة على تساؤلات العصر الملحة، والاستجابة لمطالبات الواقع الراهن وتحدياته الضروس. إنه أيدىولوجيا لحضارة متأزمة وناهضة، تحاول الوقوف على أسباب الأزمة، والخروج منها إلى آليات النهوض، مستجيبة بهذا وذلك لدورة التاريخ.

من هذا المنطلق يتصدى مشروع «التراث والتجديد» لإعادة بناء تراثنا القديم بأسره، بهدف تحويل العلوم العقلية القيمة إلى علوم إنسانية معاصرة، بدايها الوعى وغايتها الأيدىولوجيا.

فالأيدىولوجيا عند حسن حنفى علم على ونظرى على السواء والوحي علم المبادئ العامة، التى يمكن بها تأسيس العلم ذاته، والتى هى فى الوقت نفسه قوانين التاريخ وحركة المجتمعات. الوحي هو منطق الوجود المميز لحضارتنا، ومهمتنا تحويله لعلم شامل/ أيدىولوجيا شاملة، فيتحول إلى حضارة لها بناؤها الإنسانى المطابق لحاجات العصر. أولم يتحول الوحي منذ هبوطه إلى حضارة، ارتدت إلى علوم مثالية: عقلية، ونقلية عقلية، وعقلية 12 لم تكن الحضارة الإسلامية بأسرها إلا محاولة لمنهجة وعقلنة الوحي، لكن فى ظروف تاريخية مختلفة. علينا الآن منهجته وعقلنته مجدداً، أى طبقاً لظروف واقعا نعيد بناء تراثنا بخطوطه السبع^(١) (علم الكلام، الفلسفة، التصوف، أصول الفقه، العلوم العقلية كالقرآن والتفسير والحديث والسيرة، العلوم العقلية كالرياضيات والطبيعات والعلوم الإنسانية).

إعادة بناء التراث هى الجبهة الأولى التى يعاد فيها رسم مسار الأنسا. الجبهة

الثانية لمشروع «التراث والتجديد» هى تحديد الموقف من الآخر- الغرب. وذلك فى علم الاستغراب، الذى يهدف إلى فهم الآخر/ الغرب فى إطاره وتطوره التاريخى ليغدو مجرد موضوع دراسة وليس نقطة إحالة، رد مشروعه الثقافى إلى حدوده التاريخية والجغرافية، تمهيداً للقضاء على خرافة الثقافة العالمية التى جعل الغرب نفسه مركزاً لها^(٢). وفى هذا وذلك، نعيد بناء إيجابيات الحضارة الغربية بوصفها نابعة من التراث الإسلامى، استعداداً لانتقال دورة الحضارة من الآخر الغربى إلى الأنسا.

حسن حنفى



هكذا نخلص إلى الجبهة الثالثة، وهى موقعنا من الواقع المباشر، الحاضر الراهن. وبينما تأخذ الجبهة الأولى من السلف، والثانية من الغرب، فإن الجبهة الثالثة/ الواقع هى مناط الإبداع، كما أن فيها تصب الجبهتان الأخريان، ولأن النص الدينى - ثم التراثى والفولكلورى المكونات الأساسية لواقعنا، تبرز هاهنا ضرورة إعادة بناء مناهج التفسير عن طريق الهيرومنوطيقا - أقوى تمثلات حنفى للهيرومنوطيقا - مذهبه ومنهجه وأداته الأثيرية جداً. وتعالى الهيرومنوطيقا بانصهار النص والقارئ معا، للنص مادة خام، القارئ يشكلها ويعيد تشكيلها فى كل عصر، تبعاً للأفق الثقافى المعطى، القراءة مهمة مستمرة، والتأويل إمكانية مفتوحة متعددة دالماً.

هكذا يضى مشروع التراث والتجديد، «بنظرية هيرومنوطيقية جديدة، تعيد بناء الحضارة / الثقافة على مستوى الكوكب الأرضى، وبصفة خاصة اليهودية/ المسيحية/ الإسلام. وفى سويداء هذه النظرية يراى الوحي/ التراث بعد تأهيله لهذا ورد الاعتبار إليه كأساس للحضارة الإنسانية، فى عالم حديث تضرر من الاغتراب، وظافر

١٩٤٥، ليفقد زمام المبادرة وتأتيها نحن «المبادرة التاريخية ومفتاح فك الحصار من الشرق الحضاري ومن مجموعة القارات الثلاث»^(٦).

إنه اتجاه عام في الفكر العربي، يسرف في تعليق الآمال على أفول الحضارة الغربية، يسير فيه حنفي إلى آخر المدى، مكرساً لمنطق الصراع الحضاري والحروب الثقافية التي ما فتئ الغرب يشهرها في وجهنا منذ أن كانت نبوءة القضاء على الإسلام تراوهم حتى نهاية القرن الثالث عشر وريدها روجر بيكون^(٧) R.bacon (١٢١٤ - ١٢٩٤) - وصولاً إلى الجولة التسعينية للمعاصرة والشرسة^(٨).

ولكن متى كان الخطأ يعالج بالخطأ المضاد؟ إن حنفي يتعامل مع الحضارة الأوروبية/ الآخر الغربي ككتلة مصمتة، ترفض برد فعل عكسي للمركز الغربي على الذات بتمركز إسلامي على الأنا. وعن طريق أنلجة كل شيء ينكر عالماً مشتركاً أو أهدافاً إنسانية عامة وجعلت الأنا يساهم بترائه في نهضة الآخر، وجعلت الآخر يحقق منجزات علمية هي بعض أحلام الأنا وتطلعاته واحتياجاته^(٩). وبعض وأهم أدوات مشروع حنفي ذاته. ومن ثم يشار الاعتراض بأن التحرر من الغرب وإخلاء مواقفه، ليس من حيث هو آخر، وإنما من حيث هو مستعمر محتل مسيطر مستنزف للموارد عنصرى... صهيونى...

نهضة أو إعادة بناء الموروث، بداية الريادة لشعور الأنا، شعوب العالم الثالث. إنه شعور يبلور وعياً إنسانياً جديداً وناشئاً، يقوم على التنمية والتحرر والوحدة والمدالة الاجتماعية وتأكيد الهوية، قهراً للتخلف والاستعمار والتجزئة والتفاوت الطبقي والتغريب. هذا الوعي الناشئ في العالم الثالث، سيبدو المركز بدلاً من الوعي الأوروبي الأقل. تعيين هذا الأفول مهمة علم الاستغراب في الجبهة الثانية.

وبالها من طوبى وريدي ياتعة، ترفرف فيها أحلام الأنا وسائر آماله القومية. فهل الواقع حقاً هكذا؟! أشهد صعود الأنا وأقول الآخر؟!

لقد تخلق مشروع «الثراث والتجديد» في الستينيات، في ظروف النهوض شامل للحركات القومية التحررية. فكان ظهور المركزية الشرقية لتعارض المركزية الغربية. وتأتيها «ريح الشرق» لأنور عبدالملك بالمركز أو الدائرة الإسلامية من المغرب حتى الفلبين، والدائرة الصينية اليابانية^(١٠) وسواهما، وأن الإسلام قوة تغيير، نظرية اجتماعية سياسية شاملة تؤلف إطار الفكر التقدمي^(١١). هكذا في المربع نفسه مع حنفي، يقف القسبي الأصول أنور عبدالملك برصانة أسلوبه ودفقة تحليلاته وجدة وعيه للخطر الداهم الذي يمثله الغرب ورفض فكره لأنه رصيد المرحلة الاستعمارية.. يقف متبجلاً الدعوة لنهوض الشرق على أنقاض الغرب، الذي أخذ في التصدع منذ اتفاقية «الطاما، عام

ببرنامج عمل شامل للفعل الإيجابي»^(١٢).

ينصرف النظر، أو بتصويبه، على المراحل الثلاث للمناهج الجدلي (التقصية - تقيها - مركبهما) نجد مثلاً يمثل الموقف الحضاري المروم، مشروعيًا ثلاثي الجبهات، يحلو لحسن حنفي أن يطلق عليه اسم الكتاب الذي يمثل البيان النظري الأولى (المانفستو). أي «الثراث والتجديد» في هذا الإطار تواجها قضية جدل الأنا والآخَر، بكل تلك القوة والحضور، ولتمثل أعقد جنوحات حنفي التي يصعب قبولها، بقدر ما يصعب رفضها من حيث هي إحدى الأركان الركيزة التي تمنح المشروع شموليته الأيديولوجية.

ذلك أن سبعمانتاً الثالثة / مرحلتنا الراهنة، التي تستلزم تجديد الثراث، لا تتأتى فقط في إطار تطور حضارتنا - مسار الأنا، بل تتأتى أيضاً وأساساً في إطار اضمحلال الآخر الغربي، وبناء على فقدانه العرش أو المركز، انتهاء دورته الحضارية، وتبادل الأنوار بين الآخر والأنا المركز والأطراف.... المعلم والتلميذ... السيد والعبد... الغرب والشرق، ليأتي دور الأنا، وعلينا التهيؤ لاحتلال المركز بعد طول بقاء في الهامش/ الأطراف خلال سبعمانتاً الثانية.

هكذا نجد المنطلق لنهضتنا هو نهاية الريادة للشعور الأوروبي، التي تعاصر رد فعلها الجدلي وهو بدايات التحرر لشعوب الشرق بصور عدة من إصلاح أو إحياء أو

في الفكر العربي المعاصر

(هكذا تفهم قول حسن حنفي الهمم: إن أميز ما يميزنا كأمة سواء إذا كنا مجتمعاً حالياً أو حضارة سابقة هو أننا قد تلقينا (وحيًا) يمتاز على الأقل بخصائص ثلاث. أولاً، أنه آخر مرحلة من تطور الوحي في التاريخ ابتداء من آدم حتى محمد، وبذلك يكون لدينا الوحي مكتملاً في صورته النهائية، يمكن أخذه كأصل للشرائع، دون انتظار تغيير أو تبديل أو نسخ. ثانياً: أنه محفوظ كتابة بين دفتي القرآن، وبذلك أمن خطورة التحريف التي انتابت الكتب المقدسة الأخرى من إنجيل وتوراه عند بني إسرائيل . وثالثاً: أن القرآن كتاب مقدس لم ينزل دفعة واحدة بل نزل مجعاً كما يقول علماء التنزيل، أي أنه ليس وحيًا معطى، ولكنه وحي منادى به اقتضته أحوال الناس واحتياجاتهم، تأتي كل آية كحل لموقف، ثم تجمع الآيات على مدى ثلاثة وعشرين عاماً وتصبح القرآن . فأهم ما يميزنا عن الأمم والحضارات الأخرى هو هذا القرآن، (١١)

ويبدو لي أنه لا ضير من اعتبار الوحي نقطة البدء، بصرف النظر عن التأييد الفينومينولوجي لهذا، أي عن رسخه في المخزون الشعوري. فصحيح أن الأنا - هذه المنطقة تتميز بسعة الميراث الثقافي قبل الوحي بزمان سابق (١٢)، وأمامنا في مصر الحلقة الفرعونية والحلقة القبطية اللتان لا يمكن إغفالهما، إذ لا تزالا ماثلتين في شعور الجماهير (أو الأنا) . من الحلقة الفرعونية: شم النسيم، السبوع، القبول المدمس،

المركز/ الوحي، فإن الآخر الحضارة الغربية، نشأت تحت أثر الطرد المستمر من المركز/ الوحي ورفضاً له، بعد اكتشاف عدم اتساقه مع العقل أو تطابقه مع الواقع .

وذلك هو الحد الفاصل بين الأنا والآخر، صلب التمايز بين الشرق والغرب، مركزية الوحي في مقابل طردية.

وها هنا نعود إلى نقطة البدء المطلقة، التي يبدأ منها ويرتكز عليها مشروع التراث والتجديد، ألا وهي القرآن الكريم أو الوحي، بوصفه نقطة الإحالة المرجعية الشافية، لأنه الواقعة الأولية المعطاة للشعور، لتمثل نقطة بدء حضارة الأنا .. منطلق وعينا الحضاري، كأمة متميزة بأنها إسلامية، ثم كان الوحي ذاته هو المركز الذي نشأت حوله دوائر علوم تراثنا.

إن الوحي القرآني فعل توحيد قذ، مثل نقطة تحول متفردة. لم يكن استمراراً لأي مسار كان قبله، نثرياً أو شعرياً. إنه كما قال طه حسين. الأسناذ المعبد. ليس شعراً ولا نثراً، بل قرآن. ولعل ظهور الوحي في سيرة الحضارة العربية / الأنا ، بمائل ظهور الفلسفة في سيرة الحضارة الغربية (الآخر)، بمعطف جذري وتغيير حاسم، من حيث الرؤية التي أتى بها، والمنهاج الذي استنه (١٣)

الموقف عسير. فالغرب نار ونور. نار من حيث هو هكذا ونور من حيث استملاكه للعلم ولحصائل الحداثة، ويزيد الطين بلة أن الثانية علة الأولى، وأيضاً إحدى عال التحرر منه!! ههنا يتقدم زكي نجيب محمود، ورغم بساطة طرحه لإشكالية الأصالة والمعاصرة وتقليصه إياها إلى مناهج العلوم الطبيعية، فإنه الرائد في فرضها بقوة على مسرح احتراف الفلسفة العربية، يمكن أن نتعلم منه. فوعيه الحاد بالاستعمار، والأرق الذي أمصّه إلى آخر لحظة في حياته بجرمة قيام إسرائيل وقد شهد وقائعها عن كسب إبان دراسته في لندن.. لم يدفعه هذا إلى الإجحاف الذي يأتي على الأخضر واليابس في الموقف من الغرب، وظل رصيد الغرب خصوصاً في العلم الطبيعي وكرامة وحقوق المواطن محققاً باخضارره البيانع في عيني الرائد وفي فكره. وهل ينكر هذا الاخضرار إلا الأعشى؟! ورب معترض بأن محاولته - لهذا - انتهت إلى توفيقية، هي بالأحرى تلقيفية. ليزداد الموقف عسراً، إنها معصرة المعاصرة، الشهيرة.

ولا معصرة أمام الطموح الجارف لمشروع التراث والتجديد الذي يستهل زاده بامتصاص إيجابيات الغرب إلى آخر قطرة، ليرتكبه هيباً تذروه الرياح أو تقلعه عن وضعه هيباً المركز. وبساطة يقرر حنفي أفول أو انتهاء أو تقويس الحضارة الغربية، مؤكداً أن هذا الانتهاء كان حتماً مقضياً. فالرعى أساس الحضارة، وببها يظل الأنا حضارة مركزية تدور حول

هذا هو الفارق الأساسي المحوري والجدلي بين الحضارة العربية الإسلامية (الأنا) والحضارة الغربية المسيحية (الآخر) التي أصبحت طردية بلا مركز. ولأن الكتاب فيها قد خرج من التراث، ولم يخرج التراث من الكتاب^(١٣) لم تكتب الأناجيل إلا بعد اكتمال الدعوى المسيحية، فكانت لاحقة على العقيدة وتعديراً عنها، وليست سابقة عليها أو مصدر لها. ثم كان ظهور علم النقد التاريخي للكتب المقدسة في القرن السابع عشر مع سيبونزا وريتشارد سيمون R. simon وجان أوستريك J. Aus. tric، الذي أثبت أن كثيراً من التحريف والتبديل والتغيير وقع في الكتب المقدسة. أي أن الموروث التاريخي لم يثبت أمام النقد. ولعل لسنج من أكثر علماء اللاهوت جرأة في الإشارة إلى الأساس التاريخي الهش للمسيحية بعد اكتشاف التحريف في الكتب المقدسة إذ يقول: «لماذا لا يستطيع دين له مثل هذه الحقيقة التاريخية والهشة فيما يبدو. أن يرشدنا إلى أفكار أكثر يقيناً وأكثر دقة فيما يتعلق بالطبيعة الإلهية وبطبيعتنا الخاصة وبالعلاقة مع الله، وهي الأفكار التي ماكان باستطاعة العقل الإنساني أن يصل إليها بمفرده»^(١٤). أما عن قواعد الإيمان، فلم يفت لسنج أنها لم تستنبط من كتابات العهد الجديد فقد وجدت قبل أن يوجد سطر واحد منها^(١٥) وينطبق الشيء من هذا إلى دعواه «الدين الطبيعي، الذي يلغى المسيحية ذاتها، وقد انتشر بين أئمة عصر التنوير، ويرى حنفي الدين

مع واقعها، والنسج الذي تمثلت فيه قيمها ونواتج حضارتها. وبخلاف الأديان السماوية التي عد الوحي الإسلامي ذاته امتداداً وتطويراً لها، نجد أن كل ما بقي في الوعي الجمعي من حاصل تاريخ ما قبل الوحي، إما نماذج شاخصة للطاغوت والجاهلية والشرك وكل مايتوجب نقضه ونفيه، وإما خيالات باهتة وأمساخ شائبة لفرعون الجبار وإرم ذات العماد وثمود الذين جابوا الصخر بالواد... ولما تنامت مؤخرًا البحوث التاريخية والأندولوجية والأركيولوجية وتجلت نضال أصول القوميات، كان استقار الوحي - سواء احتوى هذا أم لا - قد استقر تمامًا في إطار الظاهرة القرآنية. وكيف إذن لا نشير إليه قائلين: من هنا نبدأ.

أما عن كون الوحي القرآني مركزاً نشأت حوله دوائر العلوم التراثية، أي من حيث هو وحي تحول إلى حضارة، فهذا بدوره من أميز مايميزنا كأمة فقد خرج تراثنا من الكتاب - الوحي. كانت أولاً الانبعاث الجبرية الفريدة لعلوم اللغة، التي أسفرت عن جهاز اشتقاقى ونحوى وصرفى لا مثيل له في لغات العالمين. لأن الوحي نص أي ظاهرة لغوية، ثم البلاغة لتكشف عن إعجازه، يتبعهما اللغة ليستنبط الأحكام قياساً عليه، والكلام من أجل عقلته، ليتطور إلى الفلسفة.... مما جعلنا حضارة مركزية. أي تدور حول مركزها الثابت: الوحي.

ذكرى الأريعيين لأن التحنيط كان يستغرق أربعين يوماً، بل مازال أئمة الحانوتى، أي الحنوطى رغم اندثار التحنيط ذاته. أما الحلقة القبطية، فلا يزال الفلاح المصرى - سواء أكان مسلماً أو مسيحياً - يعيش حتى الآن في تقويمها وينظم وقائع حياته وفقاً للشهور القبطية المطابقة لمناخ مصر ويبتها الزراعية... وشبهه بوضع مصر أقطار أخرى لها موروث حضارى مائل قبل الوحي الإسلامى... كل هذا صحيح..

لكن أول ما يمثل الوحي الإسلامى، بسرعة غير مسبقة دائرة حضارية استوعبت كل هذا لتمثل مرحلة جديدة، نقطة بدء جديدة، شكلت كل المسار التاريخي اللاحق للأنا؟

ثم كانت لغوية الحدث القرآني، وما أدراك ما لغوية الحدث القرآني؟ إنها هي لاسواها التي تجعل من مشكلة الخصوصية أو «الأصالة» واقعاً شاغلاً لنا دين أمة أخرى، لأننا نحن الأمة الوحيدة التي لاتزال تتحدث بلغة تراثها القديم وكتابها المقدس، وكما تثبت الفلسفة التحليلية المعاصرة ليست اللغة قالباً أو وعاءً يملأ بالفكر مثلاً تملأ السلة بالفاكهة، اللغة هي ذاتها نسج الفكر.

وقد مارس جلال الحدث القرآني نوعاً غريباً، لعله غير مسبوق، من فقدان الذاكرة التاريخية، ترسخ بلغوية الحدث، وهجران البلدان المفتوحة للغاتنا القومية التي هي إطار تفاعلاتها السابقة الطويلة

في الفكر العربي المعاصر

الطبيعي من عناصر التحرر في الغرب، مثلاً هو الدين الذي كان عليه إبراهيم، وهو دين الإسلام،^(١٦) إن العلمانية، معناه الوحيد، لأن الإسلام يجمع بين الدين والدنيا ولا يفرق بينهما فالإسلام هو الدين الطبيعي هو العلمانية!!

ها هنا التوقف ضروري للإشارة إلى أن ذلك الصراع الديني الذي كان من مقدمات عصر التنوير هو صراع بين الكاثوليكية والبروتستانتية. بينما ظلت الكنيسة الأرثوذكسية - صحيح العقيدة في الشرق بمعنى عنه. وكما يقول هوايتهد: «نظرت إلى حركة الإصلاح الديني بلا مبالاة عميقة، على أنها أمر من الأمور الداخلية التي تخضع للشعوب الأوروبية»،^(١٧) فهل يشفع هذا في تبرئه فيلسوفنا من اللعب بالنار على حدود الوحدة الوطنية في مصر بين المسلمين والمسيحيين، وهو في الواقع لا يلتفت إليها أبداً، ولا حتى في الجزء الثامن والأخير من عمله «الدين والثورة في مصر ١٩٥٢: ١٩٨١»، والذي يحمل عنوان «اليسار الإسلامي والوحدة الوطنية»!!

إن حنفي يريد أن يجعل من العلاقة مع الوعي محور التقابل بين أنا والأخر الغربي كما أشرنا. والواقع أن هذا التقابل قائم في محور أقوى من كل مدار حوله فيلسوفنا ذلك أن الوعي/ الدين السماوي ثبت من بيئة الشرق.. هبط عليها.. تعبيراً عنها وسدلاً لاحتياجها وكاملاً لها، بينما الدين بالنسبة للأخر الغربي أيديولوجية مستوردة إن جاز التعبير،

جاءها من بيئة أخرى مستجيباً لظروف أخرى. فكان من الطبيعي أن تمثل فترة العصور الوسطى الدينية فاصلاً غريباً في الحضارة الغربية، وأن تنفلق عنه في عصر النهضة، وتعود إلى مصدرها الإغريقي. وإن يمانع فيلسوفنا في اعتبار أثر المصدر اليهودي/ المسيحي على الواقع الغربي الآن في صورة (رد الفعل) والرفض الذي يغذي عداهم للشرق.

لماذا لا يلتفت حنفي لهذا؟ ويركز - غير آبه بخطورة المردود على الواقع المصري - على هشاشة الموروث التاريخي للمسيحية ذاتها، وعدم قوته أمام النقد. هل يغفر له أنه لا يعطيه إلا التقابل مع الآخر، الغرب الاستعماري المسيطر، ليجعل من هذا إيذاناً بانتقال دورة الحضارة إلى الأنا، إلينا جميعاً مسلمين ومسيحيين. فذاك الهشاشة هي ما جعل العقل الأوروبي غير قادر على توجيه نفسه نحو مركز، هي ما جعله حائزاً متذبذباً، تطوراً بلا بناء، متجهاً نحو أفول ونهاية حتمية.. يسير حنفي بهذا إلى آخر المدى، يستغله أيما استغلال في جدل الأنا والآخر... فيجعل القرآن أساساً لنقد الكتب المقدسة السابقة، وذلك لشبوهه، ولأنه يمثل اكتمالاً للأديان وتحقيقاً لغايتها مما يجعل حضارة الإسلام هي الوريث الطبيعي لفسفة التنوير، التي كان نقد الكتب المقدسة من روافدها المهمة.

وعلى الرغم من أن الغرب - والشرق الأقصى أيضاً - تجاوز مرحلة التنوير

بقرنين أو بعشرين أو مرحلتين، بصر حنفي على أنها المرحلة التي سترها نهضتنا المعاصرة «مستبدن إلى نقد الإنجيل وعلمانية ديننا والعقلانية مع المعزلة... إلخ».

من هنا كانت دعواه لإعادة بناء إيجابيات الغرب بوصفها تابعة من تراث الأنا، شهيداً لأن نركه واستعداداً منا لدورنا المرتقب في أن نحل محله في المركز الحضاري، بعد أن دنت نهايته المحتومة وقد بدأت أول خطوة في طريق الألف ميل المؤدى إلى هذه النهاية المحتومة، حين اتخذ الغرب مرفق الرفض من الوعي أو الانقطاع^(١٨) عن طريقه، حين اكتشف عدم اتساقه مع العقل والواقع وبدأ منذ القرن السادس عشر في طريق طردى من الوعي - الذي هو أساس الحضارة - منذ ذلك الأوان شرع الآخر في إنشاء علوم عقلية وطبيعية وإنسانية، تقوم على أدوات جديدة للمعرفة، العقلية أو الحسية، وإبتداء من بؤرة جديدة وهي الإنسان نشأت الحضارة الأوروبية كخطور صرف دون بناء^(١٩). ولأنها هكذا، أمكن وضعها بين قوسين، بين لحظتين تاريخيتين لتطور الوعي الأوروبي هما: لحظة البداية مع ديكارته بالأنا أفكر حيث الاتساق والتطابق والحساب والهندسة والصورة، ولحظة النهاية مع هوسرل بالأنا موجود حيث الواقع العيني المعاش والحياة والدافع والانطلاق والانبثاق والآداب والفنون..

للأسف الشديد... للحق المر - أكثر
خصوية وثراء من كل ما سبق.

لكن لماذا تكون نهضتنا مشروطة
بأقول الغرب؟! لماذا لا يكون ثمة مد
إسلامي أو شرقي بغير جذر غربي؟! هل
لأنه من الغرب جاء ومازال يجرى الجرح
الزنجسي؟^(٢٢) والجرح الاستعماري
والجرح الاستعماري والجرح الصهيوني...
إلى آخر الجراح التي لا أول لها ولا
آخر؟..

أولاً لأن حسن حنفى مواصلة
ومطوّر لتوجه الإخوان المسلمين، وقد
أعلن الإمام حسن البنا في «رسالة
النور» أن دورة التاريخ بلغت من جديد
المرحلة التي سيقيم فيها المسلمون بقيادة
العالم. هل يختلف هذا، وما قاله حنفى،
ورؤية شكرى مصطفى - رائد جماعة
التكفير والهجرة - في كتابه «التوسعات»
من أن حضارة الغرب الحديثة سوف
تغنى نفسها بحرب ذرية ليفنح العالم
الإقامة دولة الإسلام من جديد بالسيف
والرمح، تأويل لآية: «كما بدأنا أول خلق
نعيده، وعدنا علينا إنا كنا فاعلين»
(الأنبياء/ ١٠٤)، وأيضاً نظرية العود
الأبدى الشهيرة؟^(٢٣).

والحق أن هذا اختلافاً كبيراً. فحنفى
لم يكف مثلهم بتقرير أو انتظار أو تمنى
لانتقال دورة الحضارة إلى الأنا، بل شق
ببراعة معبر الانتقال وعبدّه ومهدّه،
معتمداً على أداته الأثرية: فيونولوجيا
هوسرل. وفي إحدى تبريرات حنفى

اقتحام عالم الذرة والإشعاع ليضرب
عرض الحائط بالنيوتونية. وكان انهيار
نموذج العالم النيوتوني الكلاسيكي -
نموذج الآلة الميكانيكية العظمى، تمثيلاً
لانهيار دعائم عصر الحداثة. وبدأ أن
مثالياته وهى الحتمية العلمية والسببية
والمطردات الطبيعية والضرورة واليقين
والعقلانية والفردية والتقدم المطرد... قد
استنفدت مقتضياتها ووصلت إلى طريق
مسدود. ثم تفجرت ثورة النسبية والكونتم
(الكمومية) بمثاليات معرفية مختلفة بل
متناقضة، يلوهرها مبدأ الاحتمالية العلمية
في الطبعية والتاريخ على السواء^(٢٤).

فانهارت فكرة التقدم المطرد بتقسيماته
المرحلية الشهيرة، وتهاوت - مع النسق
الفيزيائي الكلاسيكي - الأنساق الفلسفية
الشامخة، والقيم الوطيدة والقوالب
والمعايير الفنية. وتزعزع الإيمان برسوخ
مثل الحرية والفردية. وظهر ماركسيزم
وهابرماس وزملاهما من مدرسة
فرانكفورت وسواهما ليميطوا للثام عن
أرواح الليبرالية وأن الديمقراطية الليبرالية
محض إسباغ لشرعية زائفة أكثر منها
تحقيقاً للمشاركة في القرار السياسي،
فضلاً عن نظم التعليم وسيطرة وسائل
الإعلام الذائعة التي تقهر فردية
الإنسان... إلى آخر ما هو معروف، على
المعوم نشبت حربان عالميتان لتضعنا
خوالات عصر الحداثة بأسوأ ما يمكن،
وتشيعه غير مأسوف على أفوله ولا يبدو
أن الحضارة الغربية تعيش الآن أوقها
بقدر ماتعيش انتفاضة عصر ما بعد الحداثة،
الذي تبدو إمكاناته خصوصاً العلمية -

هذه هي دلالة الترجمة التي قام بها
حنفى لكتاب سارتر (تعالى الأنا
موجود) وكأنه إعلان عن انحسار الشعور
الغربي وإفلاسه، مستعياً بما وكبها في
أواسط القرن العشرين - من تصاعد
موجات النقد الذاتى فى الحضارة
الغربية، خصوصاً مع تويني وأطروحة
شينجلر وسواه بأقوال الغرب. التى
عكست مانجم عن حربين عالميتين من
دمار وخراب وبأس وإحباط... فانتشرت
الفلسفات اللاعقلانية والاشاومية والعدمية
وعمت فنون الدادية والسيرىالية ومسرح
العبث... وبدت الحضارة الغربية وكأنها
تلقى من بنائها.

هاهنا نضع الأصبع على الزلزل
الأكاديمية الذى نال حشاً من علم
الاستغراب وحدوده، ألا وهو الخلط بين
انتهاء مرحلة الحداثة وانتهاء دورة
الحضارة الأوربية. فالذى حدث هو أن
تكاثرت الأزمات على دعائم فلسفة
الحداثة الغربية مما دفع المفكرين
والفلاسفة فى الغرب إلى تحطيمها، حتى
انتهى مشروعها بعد أن تبلور فى عصر
التوير، وجد أعظم تمثيلاته فى العلم
الكلاسيكي الذى تطوره الفيزياء
النيوتونية. وكانت أزمة الفيزياء أخطر
أزمات الحداثة، تخلصت باستكشاف
علاقات فيزيائية جديدة. وهى الحركة
الدائمة لجزيئات السائل، وحركة جزيئات
الغاز، والديناميكا الحرارية كلها استعصت
تماماً على الأطر النيوتونية^(٢٥) حتى كان

فى الفكر العربى المعاصر

والواقع، لتتصارع معدلات تقدم العلوم الطبيعية، ويزداد البون بينها وبين العلوم الإنسانية، حتى يغدو تخلفها النسبى مشكلة ملحة.

فى هذا الإطار ظهرت الفينومينولوجيا. ورغم أن ههما الأساسى كان البحث عن طريق آخر للعلوم الإنسانية، يزىح تلك الهوة بينها وبين العلوم الطبيعية ويطل ردها إليها ويحقق تقدمها المأمول.. فإن الفينومينولوجيا. ظلت أولا وأخيراً مذهباً أو منهجاً فلسفياً، ليكون ذا أهمية فلسفية كبيرة، لكنه لم يترك إلا أثراً محدوناً جداً على العلوم الإنسانية لم تأبه بها المدارس الكبرى العلمية حقاً كالسلوكية المعدلة وعلم النفس المعرفى والوظيفية والسوسيوميتري والاقتصاد التحليلى... وحتى حين نشأ علم النفس الفينومينولوجى ظل أقرب إلى الفلسفة منه إلى العلم السيكولوجى. وقد تبنى فينومينولوجية الاجتماع ألفرد شوتس A. Schutz. ولم يكن عالم اجتماع وإمّا فيلسوفاً فينومينولوجياً اهتم بتطوير أعمال هوسرل،^(٣٧) لحل الفينومينولوجيا. دخلت فيما بعد علم الاجتماع فعلاً مع برجر ولوكمان، فلم تكن إلا تياراً عديداً، بل وتياراً موزعاً بين الفينومينولوجيا الماركسية والنساقراطية الرمزية والأنتومثودولوجية... أما عن العلوم الطبيعية وفلسفتها فحدث ولا حرج، ولأن كانت تحليلات ميتونج وسواه لأصول المفاهيم الحسابية تحمل معالم فينومينولوجية، فالرياضيات نسق

الغرب بعد استهلاكه، فترث الأرض وما عليها.

هذا حسن. ولكن يصعب بل يستحيل قبول هذه المبالغة التصفية فى تقدير دور الفينومينولوجيا. فكى تكون نقطة النهاية المزعومة، جعل حنفى كل ما أتى بعدها تطبيقات لها أو خرجت من أعطافها^(٣٨). وليس هذا صحيحاً، إنه لى علق مسارات الفكر الغربى الذى شهد تيارات كثيرة نشأت موازية لها أو متقاطعة معها أو مقابلة لها أو مستقلة عنها. الفلسفة الإنجليزية على الخصوص، رغم أثرها الكبير فى نشأة الفينومينولوجيا وتغذية أصولها، لم تتأثر إطلاقاً ولا حتى اهتمت بها. وبعد باكورة أعمال هوسرل سنة ١٨٩١ (فلسفة الحساب) «ثلة قليلة جداً من الفلاسفة الإنجليز تابعت هوسرل فى الدهايلز الأعماق التى خاض فيها»^(٣٩). بل وإن حنفى يؤول كل تقارب حدث فى الفكر الأوربى بين المغالبة والتجريبية بإرجاعه إلى الفينومينولوجيا، فى حين أنها مجرد تيار من التيارات المعبرة عن هذا التقارب الذى افتتحه إيمانويل كانط I. Kant (١٧٢٤-١٨٠٤)، وتعود معها إلى أصول أعمق نجدها فى مشكلة الاستقراء الشهيرة، واستحالة تبرير القفزة التعميمية للملاحظات الحسية. ثم كان اقتحام عالم مادون الذرة غير القابل أصلاً للملاحظة المباشرة، وسقوط تلك النظرة التجريبية التقليدية أى الاستقراء، ونشأة المنهج التجريبى المعاصر: الفرضى الاستنباطى، حيث التلاحم الحقيقى بين المثالية والتجريبية أو العقل

الكثيرة لانتهاه الحضارة الغربية، نجدها انتهت وكان لابد وأن تنتهى لوقوعها فى أخطاء ثلاثة قاتلة، كل منها تدارك لسابقه خطأ أفدح، وهى الصورية (الفعل) والمادية (الطبيعة) وفلسفات الوجود (الروح). هذه الأخطاء الثلاثة تعطينا بناءً عاملاً للوعى الأوربى، لتخذيذه الحائر بلا مركز، وتحوال الفينومينولوجيا أن تقضى على هذا التخذيد بأن تثبت الوعى الأوربى على بؤرة متوازنة هى بؤرة الشعور الذى تنكشف فيه الظواهر وتتأسس فيه العلوم،^(٢٤) ومن هذا كـانـت الفينومينولوجيا خاتمة المطاف. لقد جعلها نقطة نهاية الوعى الأوربى. ولما كانت بداية أو منهج وعينا ومشروعنا الحضارى الجديد. كما ينص اتخاذها كمنهج للتراث والتجديد. فإن دورة الحضارة إذن تنتقل انتقالاً تلقائياً متواصلًا من الآخر إلى الأنا. نقطة النهاية هى نفسها البداية هى الفينومينولوجيا هى الزروة التى تحمل معها خلاصة إيجابيات الحضارة الغربية. وسوف نأخذ الفينومينولوجيا بقضها وقضيتها، ونعيد بناء تلك الإيجابيات الغربية، بإرجاعها إلى مصادرها الأولى فى الحضارة الإسلامية التى استفاد منها الغرب فى نهضته. ويعتمد حنفى فى هذا على المعتزلة، فهو حامل لواءهم مواصل مسارهم، يجعل كلامهم شاملاً لعناصر فلسفة التدوير الأوربوية: العقل والعلم والحرية والمسؤولية والعدل والتقدم والمساواة.. هكذا يلفظ

والفعل للتوحيد - للكلام، بما يحقق نهضة الأمة .

وقبل أن يشهر الغرب تلك الحرب الثقافية، التسعيدية، قبلها بسنوات عديدة حذر **حنفي** من عداء الغرب، ومعه الشرق السوفيتي قبل أن ينهار، بثورة الإسلام، لأنها ستكون القوة الحقيقية أمامهما^(٢٩) وتقبل مشارف التسعينيات الآسنة تتوالى وقائعها الكتابية لتتبارى فى مصداقية هذا التحذير. فلم تبق إلا الهيمنة الغربية التي أصبحت أمريكية، فتوالى السعى الحثيث منذ العهد الذي لم تتركها أمريكا، عهود الاستعمار السافر، وما تلاه ويتلوه من صدف مقلّمة، لاستقطاب العالم بأسره تحت لواء الغرب كحضارة مركزية وحيدة شمولية «مدعية كونية زائفة»^(٣٠)، وما عداها ذيول فى الأطراف .

ويعمل «التراث والتجديد» على صياغة بديل للحضارة الغربية، للحيلولة دون الانسحاق فيها إنه حل طموح متميز، فى خضم ماتعتمل به ساحتنا الثقافية من مشاريع فكرية تحاول أن تطرح حلولاً لمشكلة «الأسمالة والمعاصرة»، التي طال انشغالنا بها وبقدر ما يضطعل مشروع «التراث والتجديد» بالحيلولة دون الانسحاق الحضارى فى الغرب، بقدر ما يضطعل أيضاً بإنهاء فقسام الشخصية الوطنية بين التراث وبين الحداثة، والذي بلغ فى الأزنة الأخيرة حدًا بات يهدد بما يشبه الحرب الأهلية بين المتشكّفين... بل وبين الأهلين ■

ونعود إلى الفيومينولوجيا، لنجدها مجرد تيار مهم ضمن التيارات التي تمثل الحداثة. وبعد اجتياز مرحلة الانتقال القلق، واستواء عصر ما بعد الحداثة، ما بعد التصنيع، عصر الحاسوب والهندسة الوراثية والأقمار الصناعية والتسليح النووي وانطلاقه العلوم اللغوية والإنسانية تنهض عنقاء الحضارة الغربية جبارة عاتية مخيفة أكثر من أى وقت مضى لحظة كتابة هذه السطور تشهد هيمنة غربية على عالمنا، ثقافياً وسياسياً واقتصادياً وعسكرياً فى بعض المواقع الاستراتيجية، أشد إحكاماً منها فى أى وقت مضى، ولا حتى العصر الفيكتوري، فضلاً عن كبوة حركات التحرر القومي.. كامتداد أو بالكتير انعكاس، لاهو رد فعل، ولا هو جدلى .

هذا الوضع المحيط بقدر مايقض الدعوى بتبدايلية المواقع بين الأنا والآخر.. الشرق والغرب، بقدر ما يستثير الهم لجعل الأنا مركزاً آخر للغرب قادراً على مواجهة المركز الغربى الذى لاتلن له عريكة، بقدر ما يستدعى الحاجة إلى مشروع «التراث والتجديد» الذى لا يألو جهداً فى تعيين مواطن النكوص والتخلف المضارية فينا لى يتجاوزها، فى انطلاقته من أصول الحضارة الإسلامية، مؤكداً تميزها بتفجير مكامن التقدم فيها. هادفاً إلى حمايتها من التغريب، بل وتحدى الحضارة الغربية، بنقدها وبيان حدودها ومظاهر قوتها وضعفها وإعادة الحياة

استبداطى مغلق يتوقف عند أصوله الأولى أما العلوم الطبيعية فأنساقها مفتوحة إلى أعلى، لايعيها إلا التجاوز المستمر لوضعها الزاهن.. التتقدم المطرد، وأى تفسير لهذا، سواء بالمقلانية التقدي ليوبر أو اللاسلطوية^(٣١) المعرفية لتغيير أبند أو برنامج البحث لإمرلاكماتوس... ومستواها، كلها تبعد عن الفيومينولوجيا الدرجة نفسها، أو قل إنها لا علاقة لها بها أصلاً .

إنذ يحق القول إن **حنفي** صنع من حبة الفيومينولوجيا قبة شاهقة لانتصب إلا فى مشروعه، فلن كانت مبتدأه ومنهجها، فإنها ليست البتة نقطة نهاية الوعي الأوروبى. الذى انتهى فعلا على مشارف القرن الحادى والعشرين هو ماساد طوال تاريخ الإنسان على كوكب الأرض، من مركز واحد تصنعه حضارة واحدة وأصبح العالم الآن يتسع لأكثر من مركز، مما يعنى من لعبة الكراسى الموسيقية حول المركز. فقد خرجت شرق آسيا من وضع الأطراف وإصطنعت مركزاً، دون أن تنتظر خروج الغرب من المركز أو تنشغل بأفوله، فقد تصدته فى أى وضع له، وأيضاً فى أى وضع تتخذه هى سواء رأسمالية اليابان أو شيوعية الصين، أو ديمقراطية الهند الاشتراكية... والأدهى أن يجعلوا بهذا الاختلاف على الاتحاد، قائلين^(٣٢) لايهم لون القط مادام قادراً على اصطيد الفئران.. على التنهض والتنمية، وتحدى الغرب والتفوق عليه.

فى الفكر العربى المعاصر

الهوامش

- (٥) هكذا فى فاتحة المبحث أولجها واحدة من إسقاطات فيلسوفنا حسن حنفى الغربية، ألا وهى تلك القوة الموجبة التى يكسبها حنفى للرقم (٧). إن حنفى يصير على طوطمية التصبغ للراحل التاريخية، حتى يكاد الرقم (٧) يكسب معه القدسية التى اكتسبها مع الإسماعيليين فى تأملهم لأيام الأسبوع السبعة، والكواكب السبعة المعروفة آنذاك، ويحشهم من أمام السابع المتمم لدورة الأتمة لم أنه ما يترسب فى الوعى العربى من تفاؤل دائم بالرقم (٧) «وبينا فوقكم سبعاً شداً (النبا) (١٢)»، والسمرات السبع والتفرايد السبع المعلقة والأرواح السبع...
- (١) د. حسن حنفى، التراث والتجديد، الأنجلو المصرية، القاهرة، ط ٣، ١٩٨٧.
- ونلاحظ بروز الرقم (٧) مرة أخرى.
- (٢) د. حسن حنفى، «مقدمة فى علم الاستغراب»، الدار للنشر، القاهرة، ١٩٩١.
- (٣) Issa I. Boullata, Trends And Issues in Contemporary Arab Thought, university of New york Press, 1990. P.40.
- (٤) د. أنور عبد الملك، «تغيير العالم»، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٥، ص ٦.
- (٥) محمود أمين العالم، «الوعى والوعى الزائف فى الفكر العربى المعاصر»، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٨٦، ص ١٩٢.
- (٦) أنور عبد الملك، م، ص، ١٧١.
- (٧) لسلج، «تربية الجنس البشرى»، ترجمة د. حسن حنفى، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط ١٩٧٧.
- من مقدمة بقلم المترجم، ص ٧٨.

- (٨) شهدت السياسة الغربية منذ مطالع التصميديات ما سُمى «بالعرب الثقافية»، منذ اللغات المعاصرة على المصوم والثقافة الإسلامية على الخصوص بهدف تصحيحها والحلول دون وصولها إلى وضع يواز سيطرة الثقافة الغربية، هذا فى إطار أيضاً ماسى بالنظام العالمى الجديد. كلامها النظام العالمى الجديد والحرب الثقافية، ظهرا فى أعقاب حرب الخليج. وفى مقال و. من. للهد، الدفاع عن الحضارة الغربية، بمجلة السياسة الخارجية الأمريكية، عدد ٨٤، ١٩٩١، ومقال صمويل هنتنجتون «الصدام بين الحضارات» بمجلة الشؤون الخارجية للرابسة الانتشار، تم مناقشة نظرية صراع الحضارات، واعتماد مفهوم العرب الثقافية. وخلاصة هذا المفهوم أنه بعد انتهاء الحرب الباردة بين الرأسمالية والشيوعية السوفيتية ستكون الخطوط الفاصلة بين الحضارات هى خطوط القتال فى المستقبل، بين الغرب وبين الحضارات غير الغربية الست، وأولها حضارة الإسلام. ويخلص هنتنجتون إلى دعوة الغرب للتخاذل ويتصدى لهذا الخطر الزاحف من الشرق الإسلامى إلى الغرب والشمال.
- (٩) محمود أمين العلم، «مفاهيم وقضايا إشكالية»، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط ١، ١٩٨٩، ص ٨٩.
- (١٠) على حرب «الحقيقة والتأويل»، دار للتوير، بيروت، ط ١، ١٩٨٥، ص ٤٥.
- (١١) د. حسن حنفى، «مقضايا معاصرة»، فى فكرنا العربى ج ٢، دار الفكر العربى، القاهرة، ط ١، ١٩٧٦، ص ١٦٥.
- (١٢) د. عبد المنعم ثلثية، عرض: «التراث والتجديد»، مجلة فصول، العدد الأول، سبتمبر ١٩٨٠، ص ٢٣٨-٢٤٠. حيث

- يعترض ثلثية على اعتبار الوعى نقطة بدء لذلك السبب.
- (١٣) لسلج، «تربية الجنس البشرى»، من مقدمة بقلم المترجم د. حسن حنفى، ص ٤٠.
- (١٤) المرجع السابق، فقرة ٧٧، ص ٢٨٤.
- (١٥) نفسه، ص ٣٠٨.
- (١٦) د. حسن حنفى، دراسات فلسفية، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٨، ص ١٨٥.
- (١٧) A.N. whitehead, science And Modern world, collins, Cambridge, 1975. PP. 11 - 12.
- (١٨) لذلك يرفض حنفى تماماً استخدام مفهوم «القطعة المعرفية»، فى مشروعه الحضارى لأنه مبني عن خصوصية الآخر الغربى فى موقفه من الوعى. وهذا ينطوى على خلط فى استخدام مفهوم القطعة المعرفية. وقد ناقشنا هذا فى كتابنا: «الطبوعيات فى علم الكلام: قراءة فى مشروع «الثراث والتجديد» - تحت الطبع - الفصل الرابع منه. وهذا الكتاب هو المصدر الأساسى لهذه الدراسة عن جدل الأنا والآخر. إنها مأخوذة منه.
- (١٩) حنفى، «مقدمة فى علم الاستغراب»، ص ١٧.
- (٢٠) محمود أمين العالم، «فلسفة المصادفة»، دار المعارف، القاهرة، ط ١، ١٩٧٠، ص ٢٥٢.
- (٢١) انظر: د. منى طريف الخسولى، «العلم والاعترايب والحرية»، مقال فى فلسفة العلم من التحمية إلى اللاتحمية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٣٠ وما بعدها.
- (٢٢) جورج طرابيشي، «المفكرون العرب والتراث»، تحليل نفسى لعصاب جماعى، رياض الريس للنشر، لندن، ١٩٩١، ص ١٨٨.

جدل الأنا والآخرون

- (٢٣) محمود أمين العالم، الوعي والوعي الزائف، ص ٢٦٠. ومقدمته للكتاب الثالث والرابع عشر من قضايا فكرية: الأصولية الإسلامية. القاهرة، أكتوبر ١٩٩٣. ص ١١.
- (٢٤) جان بول سارتر، «تعالى أنا موجود»، ترجمة د. حسن حنفي، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط١، ١٩٧٧. من مقدمة بقلم المترجم ص ٤١.
- (٢٥) حنفي، «مقدمة في علم الاستغراب»، ص ٤٨٩ وما بعدها.
- (٢٦) John Passmore, A Hundred years of Philosophy, Penguin - London, 1966. P. 191.
- (٢٧) د. محمد إبراهيم عبد النبي، «النظرية الاجتماعية والوعي الاجتماعي»، دار الثقافة العربية، القاهرة، ١٩٨٨. ص ١١٢.
- (٢٨) المصطلح الشهير لبول فيبير أبند هو An-archism وتبدلي الترجمة الشائعة لهذا المصطلح بـ: «الفوضوية، ملتبسة جداً وخاطئة، واعتقد أن للاسلطوية أدق فيلولوجيا وأصوب ترميزولوجيا».
- (٢٩) د. حسن حنفي، «ماذا يعنى اليسار الإسلامى». فى: اليسار الإسلامى، المركز العربى للبحث والنشر، القاهرة، يناير ١٩٨١. ص ١١.
- (٣٠) عبد الله العروى، «ثقافتنا فى ضوء التاريخ»، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٣. ص ١٩٩.



الغلاف الأخير

محمود درويش

بريشة الفنان: جورج البمجوري

